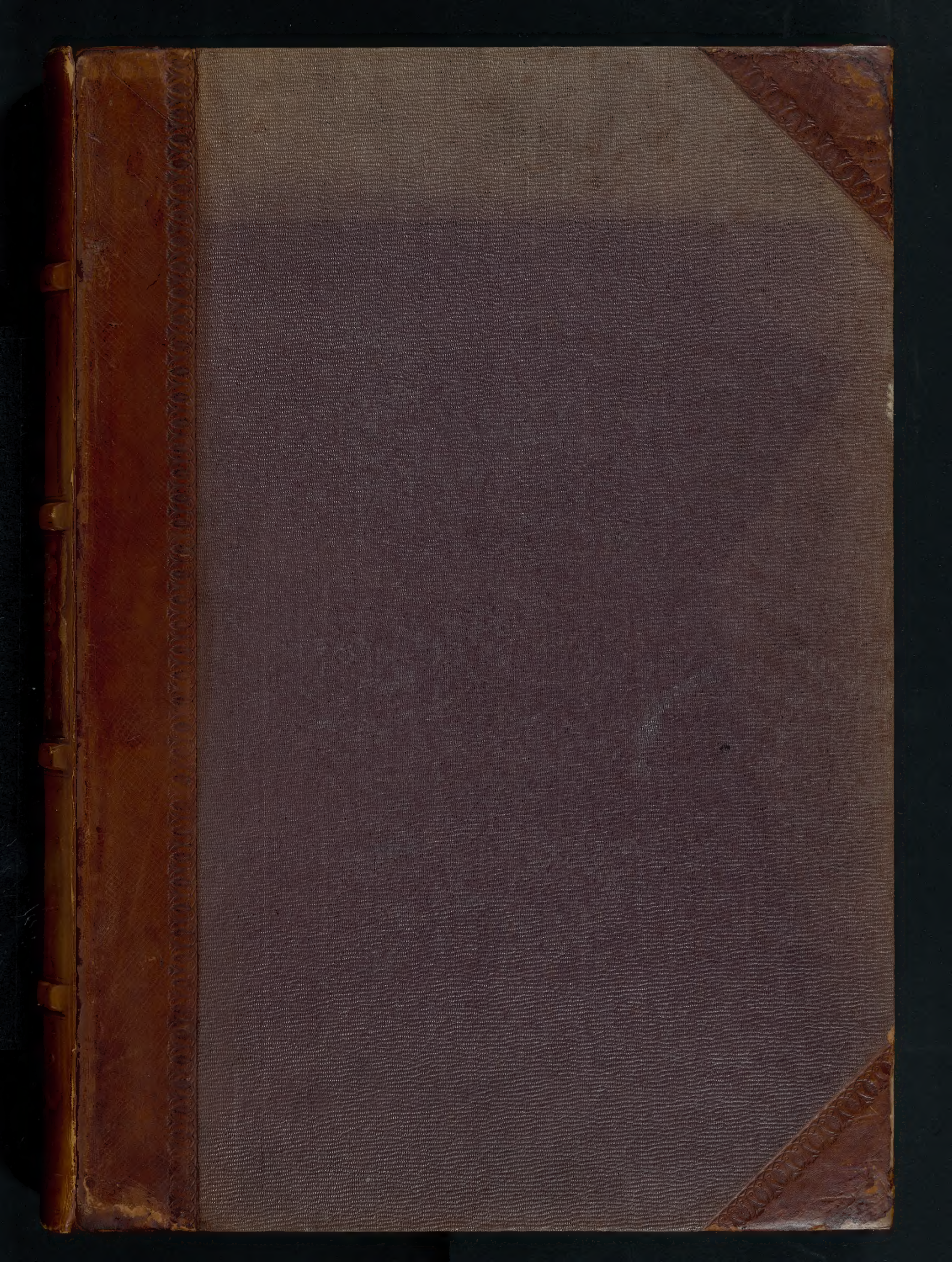


SUJETS LIBRES ET FIGURES ACADÉMIQUES

	NUMÉROS de notre CATALOGUE.	NUMÉROS de BARTSCH.	NUMÉROS de CLAUSSIN.	NUMÉROS de WILSON.
L'Espiègle	153	188	185	185
Le Vieillard endormi	154	189	186	186
La Femme devant le poêle	161	197	194	194
Diane au bain	165	201	198	198
Antiope et Jupiter	167	203	200	200

PORTRAITS

Renier Ansloo	170	271	268	273
Jean Asselyn	171	277	274	279
Éphraïm Bonus, dit *le Juif à la Rampe*	172	278	275	280
Jacques Cats	173	286	283	288
Le plus petit portrait de Lieven Coppenol, pièce dite *le Petit Coppenol*	174	282	279	284
Haaring le Vieux	178	274	271	276
Clément de Jonghe	180	272	269	274
Jean Antonides Van der Linden	181	264	261	266
Janus Lutma	182	276	273	278
Petit Buste de la Mère de Rembrandt	186	354	343	348
La Mère de Rembrandt, au voile noir	189	345	333	339
La Femme de Rembrandt, pièce improprement dite *la Grande Mariée juive*	192	340	330	337
La Femme de Rembrandt, pièce dite *Femme coiffée en cheveux*	193	347	337	342
Rembrandt au visage rond	209	5	5	5
Rembrandt riant	210	316	29	29
Rembrandt au sabre et à l'aigrette	221	23	23	23
Rembrandt appuyé	223	21	21	21
Le Bourgmestre Six	225	285	282	287
Jean Corneille Sylvius	229	280	277	282
Le docteur Petrus van Tol, pièce dite *l'Avocat Tolling*	230	284	281	286
Uytenbogaert, dit *le Peseur d'or*	231	281	278	283
La Liseuse	237	346	335	341
La Femme de Rembrandt malade, pièce dite *Femme à grande cornette*	238	359	349	353
Vieillard à grande barbe blanche et bonnet fourré	276	262	259	264
Petit Buste à très-haut bonnet	306	299	295	299
Trois profils de vieillards	307	368	364	374
Griffonnements avec la tête nue de Rembrandt	308	370	360	364
Griffonnement à cinq têtes et demi-figure	309	366	356	360

PAYSAGES ET ANIMAUX

Le Moulin, dit *le Moulin de Rembrandt*	311	233	230	230
Le Pont de Six	313	208	205	205
La Vue d'Omval	314	209	206	206
Le Paysage à la Tour carrée	320	218	215	215

SUITE DES PAYSAGES ET ANIMAUX.

	NUMÉROS de notre CATALOGUE.	NUMÉROS de BARTSCH.	NUMÉROS de CLAUSSIN.	NUMÉROS de WILSON.
Le Paysage aux Trois Chaumières.	321	217	214	214
Le Berger et sa Famille.	323	220	217	217
Le Canal.	324	221	218	218
Le Paysage à la Tour.	325	223	220	220
La Chaumière et la Grange à foin.	330	225	222	222
La Chaumière au Grand Arbre.	331	226	223	223
Le Verger et la Grange, pièce dite *Paysage aux deux Allées*.	332	230	227	227
Le Bouquet de bois. (*Le Texte porte par erreur le n° 248.*).	348	222	219	219
Le Paysage aux Trois Arbres. (Double format.).	349	212	209	209
La Chaumière entourée de planches.	355	232	229	229
Le Cochon.	359	157	154	154
Le Chien endormi.	361	158	155	155
La Coquille.	362	159	156	156

AVIS AU RELIEUR

Les treize planches de ***double format***, ne pouvant être pliées, forment un album à part; elles doivent être classées dans l'ordre indiqué sur le grand titre contenu dans la vingtième et dernière livraison.

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOIT, 7.



Gide et J.Baudry Editeurs

Photog. par Bisson Fr. _ Imp. Lemercier, Paris

L'ESPIÈGLE

Une bergère, gardant ses moutons, est assise au coin d'un bois, occupée à tresser une couronne de fleurs. Elle porte un jupon court sous une robe retroussée, et sa tête est couverte d'un grand chapeau de paille. On voit à ses pieds un berger couché sur le ventre, jouant de la flûte et portant un hibou sur son épaule. Il a la tête levée et jette un regard malin sous les jambes de la bergère. Celle-ci est à la gauche de l'estampe et son troupeau est à la droite. La houlette du berger est appuyée contre le tronc d'un vieil arbre; sur le devant de l'estampe coule un petit ruisseau. Vers le milieu du bas, un peu sur la droite, on lit : *Rembrandt f.* 1642. Ce morceau est rare.

Il en existe, non pas trois, mais cinq états bien distincts :

Premier état. Il est d'une grande rareté. On n'y voit ni nom ni date. Le chapeau de la bergère ne s'enlève pas sur le feuillage, étant du même ton, ou, pour mieux dire, de la même valeur. On remarque dans le haut de l'estampe, près de la houlette et parmi les arbres, une tête souriante qui n'est qu'ébauchée, et l'on voit quelques barbes à cette figure, à la houlette, aux branches du vieux tronc d'arbre, et aux plantes aquatiques du premier plan.

Second état. Il est encore très-rare. On lit au bas : *Rembrandt f.* 1642. Le chapeau de la bergère se détache en vigueur sur le feuillage qui est éclairé dans le haut. Quelques travaux sont ajoutés au-dessus pour indiquer les contours d'un arbre.

Troisième état. Le chapeau s'enlève en élan sur le feuillage qui est repris à la pointe sèche, beaucoup plus ombré et modelé à nouveau; les plantes aquatiques du premier plan ont une forme plus précise.

Quatrième état. La figure ébauchée que l'on voyait dans le haut de l'estampe, près de la houlette, a disparu, elle est remplacée par une indication de feuillage.

Cinquième état. La partie du fond qui est au-dessous du bras gauche de la bergère est retravaillée, et celle qui est à gauche de la bergère, au lieu d'être ombrée d'une seule taille, est couverte de plusieurs hachures. La forme des plantes aquatiques qui bordent le ruisseau est entièrement changée, et le tronc de l'arbre qui est à la droite de l'estampe, est devenu tout à fait noir.

Hauteur, 0,115. Largeur, 0,142.

BARTSCH, 188. CLAUSSIN, 185. WILSON, 185.

L'Espiègle est une des estampes les plus soigneusement finies de l'œuvre de Rembrandt. Ce grand maître l'a travaillée en graveur plutôt qu'en peintre. Chaque chose est exprimée par des tailles choisies et *enveloppantes*. Au lieu du travail rapide et

indifférent qu'il emploie d'ordinaire pour placer et nuancer à propos le noir et le blanc, il a mis cette fois beaucoup d'attention et même de complaisance à modeler les figures, les animaux et le petit fond de paysage qui composent cette jolie estampe, et à n'employer pour chaque objet que le genre de travail voulu par la nature de cet objet. Ainsi le chapeau de la bergère est ombré avec des tailles croisées et rayonnantes qui font sentir la perspective en même temps qu'elles indiquent les tresses de la paille du chapeau. L'ombre que projette le chapeau sur le front de la bergère est rendue par des hachures qui épousent la forme du front. Les cheveux de l'Espiègle, ras et taillés en brosse, sont gravés au moyen de tailles courtes, menues et rudes. Les fleurs, les plantes, les feuillages, les troncs d'arbre sont traduits par un badinage de pointe, mais avec des travaux appropriés à chaque substance.

Aux XVIe et XVIIe siècles, le sujet de l'*Espiègle* était fort populaire, ce héros avait pour attribut un hibou, et le nom même d'où nous avons tiré le mot espiègle, *Uilespiegel*, veut dire en hollandais : *miroir de hibou*. C'est le nom du personnage principal d'un vieux roman, que l'on pourrait comparer à celui des Fourberies du Renard, si bien illustré par Everdingen. L'Espiègle représentait, parmi les hommes, cette puissance souveraine de la ruse que le Renard exerçait parmi les animaux. C'était l'Hercule des facéties, des niches et des bons tours. Les peintres des Pays-Bas ont souvent mis en scène ce héros, et Lucas de Leyde, entre autres, en a fait le sujet d'une de ses plus fameuses estampes. Rembrandt a mis dans la sienne de l'esprit, du naturel et même de la grâce. Pendant que la bergère tresse naïvement une couronne de fleurs, l'Espiègle jette un regard indiscret sous la robe retroussée de l'inattentive jeune fille, à qui les marguerites de la prairie font oublier les précautions de sa pudeur. La flûte dont le pasteur fait semblant de jouer n'est-elle pas aussi un symbole? Et comment ne pas reconnaître une intention de malice dans les cornes démesurées que porte le bélier du petit troupeau?



LE VIEILLARD ENDORMI

Petite estampe en hauteur, qui représente un vieillard assis et dormant au pied d'un arbre. Au-dessous de lui, sur le devant, vers la gauche, un jeune homme fait, d'une main indiscrète, quelques tentatives auprès d'une jeune fille qui est assise sur l'herbe et qui ne paraît pas trop s'en défendre. On aperçoit deux vaches dans le fond de ce même côté. Il se trouve quelque peu de barbes aux premières épreuves qui sont d'un ton brillant. Ce morceau est rare.

Hauteur, 0,076. Largeur, 0,056.

BARTSCH, 189. CLAUSSIN, 186. WILSON, 186.

Le bien vient en dormant, dit le proverbe, mais la sagesse des nations a des adages pour toutes les situations de la vie. Elle encourage les vigilants tout aussi bien qu'elle berce les paresseux. Elle approuve la défiance des maris jaloux et en même temps elle prodigue les consolations aux maris trompés....

Quand on le sait, c'est peu de chose,
Quand on l'ignore, ce n'est rien.

Les poëtes ont écrit de jolies choses sur le sommeil des époux et sur la cécité des mères ; mais quelque hardies que soient les paroles, elles sont toujours plus discrètes que l'image. La peinture est une poésie muette, sans doute, et il semble que par cela même ses représentations devraient être moins scabreuses que les récits de l'écrivain ou les rimes du conteur ; cependant, il est des actions que le poëte peut, en les racontant, gazer avec grâce, tandis que l'artiste ne peut que les dessiner résolûment, sous peine d'exciter l'imagination par ses réticences plus vivement encore qu'il ne provoque les regards par ses crudités.



ide et Baudry Editeurs Photog par Bisson Fr Imp Lemercier

161

LA FEMME DEVANT LE POËLE

Une femme assise dans une chambre, vers la gauche de l'estampe, et dirigée vers la droite. Elle est nue jusqu'à la moitié du corps, et son bras droit est appuyé sur sa chemise, qui est descendue jusqu'aux hanches, et qui est placée sur un tabouret à côté d'elle. Son bras droit est appuyé sur ce tabouret. Le bas de sa jambe gauche est nu et posé en travers sur une pantoufle. On voit sur la droite un poële surmonté d'un tuyau carré, qui a fait donner à cette estampe par les Hollandais le nom de *het Vroutje aan de Kaggel*, la femme devant le poële. On lit au milieu de la traverse du tuyau : *Rembrandt f.* 1658 ou 1656.

Gersaint, Bartsch et Claussin ont commis plusieurs erreurs au sujet de ce morceau. Voici, en réalité, quels en sont les divers états; au nombre de six :

Premier état. Il est presque unique. Le fond, au lieu d'être ombré avec des hachures, est couvert d'une espèce de grain semblable à celui de l'aqua-tinta. La niche est à peine marquée, et on n'en voit pas le contour sur le côté gauche. La partie nue du corps, le pied droit et le haut de la jupe ne sont ombrés que d'une seule taille; la rondeur du sein droit est indiquée seulement par quelques hachures courtes.

Second état. Les deux seins sont plus modelés : on y remarque des secondes et des troisièmes tailles assez fines. On voit aussi, près du sein droit, sous l'aisselle, des tailles croisées qui n'étaient point dans l'épreuve précédente. Dans le fond, le long du tuyau de poële, on distingue des contre-tailles verticales. Le tuyau lui-même présente, dans le bas, quelques secondes tailles légères. Très-rare.

Troisième état. Le fond est plus travaillé, et l'on y voit des troisièmes et quatrièmes tailles; le tuyau est couvert, dans sa partie claire, de tailles et contre-tailles horizontales et verticales. La niche, plus distinctement accusée, se termine à gauche par une ligne droite, qui indique dans le mur un nouveau plan. Le pied droit est couvert de contre-tailles obliques. On en distingue aussi de très-serrées qui sont données au-dessous de la chemise, sur le tabouret où le modèle appuie sa main droite. L'espèce de housse qui recouvre ce tabouret, présente une bordure ornée qui ne se remarquait pas dans les états antérieurs.

Quatrième état. C'est ici seulement que le graveur a ajouté une clef au poële.

Nota. Gersaint, Bartsch et Claussin ont placé cette clef à la première épreuve, sans qu'on puisse expliquer une semblable erreur. Mais comme il y a des épreuves sans clef, ils ont été obligés de dire que Rembrandt avait supprimé la clef et

l'avait ensuite rétablie; ce qui a paru si singulier à Gersaint lui-même, qu'il ajoute : « Il serait bien difficile de donner la raison de ce changement. » La vérité est que la clef de la quatrième épreuve est identiquement la même que la clef des épreuves suivantes, ainsi que Wilson l'a fait observer avec raison, et qu'en examinant bien les états antérieurs on n'aperçoit aucune trace de cette prétendue suppression de la clef.

Cinquième état. Il ne diffère du précédent qu'en ce que le haut du jupon est couvert de tailles croisées. C'est par erreur que Wilson indique ce changement dans le quatrième état; car nous voyons au cabinet des estampes de Paris une épreuve *avec le bonnet et la clef*, c'est-à-dire du quatrième état, dans laquelle ne se trouvent pas de tailles croisées sur le haut du jupon. Cette épreuve constitue donc réellement un cinquième état.

Sixième état. La femme est sans bonnet : elle est coiffée en cheveux. Il y a toujours une clef au poële.

Hauteur, 0,227. Largeur, 0,185.

BARTSCH, 197. CLAUSSIN, 194. WILSON, 194.

En rapprochant cette estampe de celles qui portent dans le catalogue de Claussin les n°s 196 et 197, et qu'on appelle *Femme au bain*, *Femme nue*, *les pieds dans l'eau*, je me suis assuré que ces trois morceaux représentent la même personne. Il est clair, en effet, que ce n'est pas là une figure de fantaisie, car ces trois femmes ont le même corps, la même fermeté dans les chairs, le même bonnet, la même physionomie; c'est, en un mot, un portrait que Rembrandt a voulu faire; mais lequel? Pour moi, je ne doute point que ce ne soit là le portrait de sa seconde femme.

Nous lisons, dans la *Vie des peintres* d'Arnold Houbraken, que Rembrandt épousa une jeune paysanne du village de Rarep en Waterland. D'un autre côté, nous savons de la manière la plus positive et par des actes authentiques, que la femme de Rembrandt, appelée Saskia Uylenburg, était, non pas de Rarep, mais de Leuwaarden, capitale de la Frise. Si donc l'assertion d'Arnold Houbraken est exacte, et tout le fait présumer, il faut que Rembrandt se soit marié deux fois. Or, cette conclusion à laquelle nous avions été conduit, en réfléchissant que le biographe hollandais tenait ses informations de Samuel van Hoogstraten, élève de Rembrandt, et par conséquent avait dû être bien renseigné sur un point aussi facile à connaître; cette conclusion, dis-je, se trouve aujourd'hui pleinement confirmée par le précieux document que M. Scheltema, archiviste de la ville d'Amsterdam, a découvert dans les registres mortuaires du Westerkerk (église occidentale). Ce document est ainsi conçu : « 8 *octobre* 1669 (a été inhumé) *Rembrandt van Rijn*, *peintre*, *demeurant sur le Rosengraft* (quai des Roses), *vis-à-vis du Labyrinthe. Il laisse deux enfants.* » Or nous savons à n'en pas douter, que Rembrandt survécut aux enfants qu'il avait

eus de Saskia Uylenburg. Le premier de ces enfants mourut fort jeune, en 1638, et fut enterré le 13 août dans le Zuyderkerk (église du sud); le second, qui était Titus van Rijn, dont nous avons parlé, mourut avant son père, ainsi qu'il résulte de la pièce suivante, également tirée des registres des enterrements du Westerkerk : « *Ici a été inhumé, le vendredi*, 4 *septembre* 1668, *Titus van Rijn, fils de Rembrandt, demeurant sur le Singel.* » Rembrandt n'avait donc plus d'enfants de sa première femme lorsqu'il mourut en 1669. Les deux enfants qu'il laissa étaient donc du second lit, et c'est ainsi que le récit d'Houbraken cesse d'être en contradiction avec les pièces authentiques récemment découvertes.

Maintenant, dans ma conviction et suivant toute apparence, *la Femme devant le poêle*, *la Femme au bain*, *la Femme nue*, *les pieds dans l'eau*, et même la prétendue *Négresse couchée*, qui n'est qu'un modèle vu dans l'ombre, représentent cette paysanne de Rarep que Rembrandt épousa en secondes noces. Il faut prendre garde au surplus que ces estampes ont été gravées toutes les quatre en 1658, peu de temps après l'époque présumée de ce mariage dont l'acte n'a pas été retrouvé. Lorsque Rembrandt, après avoir été saisi et exproprié par autorité de justice, se remit au travail, il dut naturellement faire le portrait de sa nouvelle femme, suivant son habitude de peindre sans cesse les personnes qui l'entouraient, et il dut la représenter nue ou à demi nue, puisque étant laide de visage, elle n'était remarquable que par la beauté de son corps.


B.R

DIANE AU BAIN

Une femme nue qui paraît représenter Diane. Elle est assise au pied d'un gros arbre entouré de broussailles, sur le bord d'un ruisseau, dans lequel ses jambes sont enfoncées jusque au-dessous du genou. Sa tête est vue presque de face, et son corps est dirigé vers la gauche de l'estampe. Elle s'appuie des deux bras sur une butte de terre qui est couverte d'un tapis de velours bordé d'une riche broderie, et elle porte ses deux mains sur un carquois. Sa chemise, dont une manche pendante touche à la surface de l'eau, est étendue sur le tertre où elle est assise et lui sert de tapis. Le fond est obscur et boisé. On lit au bas de la droite : *Rt. f.*, sans date. Ce morceau, délicatement gravé, se trouve difficilement vigoureux d'épreuve, l'eau-forte n'ayant pas suffisamment mordu.

Hauteur, 0,178 Largeur, 0,160.

BARTSCH, 201; CLAUSSIN, 198; WILSON, 198.

Bartsch et Claussin ont appelé cette estampe *Vénus au bain;* mais il est clair que c'est une Diane que Rembrandt a voulu représenter. Surprise au bain, en pleine forêt, la chasseresse porte la main à son carquois et ce seul attribut la désigne à ne pas s'y méprendre. On voit encore, à demi cachée sous ses vêtements, une lance qui achève de marquer l'intention du peintre-graveur. Quoi qu'il en soit, la figure que Rembrandt a dessinée sur ce cuivre, est aussi admirable pour un artiste qu'elle paraît laide aux gens du monde. Il est difficile d'exprimer les chairs d'une femme avec plus de vérité et de morbidesse, et j'ajoute, avec si peu de travaux. Ce corps nu, qui n'est ombré qu'auprès de ses contours, est cependant d'une rondeur étonnante : on le sent tourner, palpiter, vivre. Assurément les formes n'en sont pas *idéales,* et il est à regretter que Rembrandt n'ait pas eu devant les yeux de plus beaux modèles; mais le grand peintre, plutôt que de tomber dans la convention, a fidèlement suivi son maître, qui était la nature. Il s'est complu à exprimer par quelques tailles, toujours conduites dans le sens des muscles, la fermeté des carnations du bassin et des jambes, les tendresses de la chair dans les bras, et jusqu'aux plis de la peau sous le sein. Toutefois, sa Diane au bain n'a point l'aspect rebutant et l'inexorable laideur de la *Femme assise sur une butte.* Les formes sont, ici, moins déchues et tout aussi vraies. Quant à l'ensemble de l'estampe, on peut le regarder comme un tour de force de modelé, comme un chef-d'œuvre de clair-obscur; c'est par là qu'elle plaît tant aux amateurs et surtout aux peintres.



ANTIOPE ET JUPITER

Antiope est nue, couchée sur un lit et endormie. La tête repose au haut de la gauche de l'estampe et ses pieds sont tout près du bas de la droite. Ses genoux sont ployés, ses bras, dont le gauche lui entoure la tête, sont jetés sur son oreiller et ses mains sont jointes. Derrière elle, vers la droite, paraît Jupiter sous la forme d'un satyre qui soulève le drap du lit et regarde la nymphe d'un œil ardent. On lit au milieu du bas, sous le genou de la nymphe, *Rembrandt*, et au-dessous 1659. Ce morceau est rare.

On en distingue deux états :

Premier état. Extrêmement rare. Les bords de la planche sont raboteux ; et la présence des barbes donne à l'estampe un effet velouté et brillant. Les épreuves de cet état sont ordinairement sur papier du Japon. On les reconnaît encore à l'absence de toute inscription autre que le nom du peintre.

Second état. L'effet des barbes est affaibli ou a disparu. La figure du satyre est plus chargée de travaux, et on lit au haut de la droite l'inscription : *Jupyn als hy onsluit.*

Hauteur, 0,139 Largeur, 0,205

BARTSCH, 203. CLAUSSIN, 200. WILSON, 200.

Il est assez vraisemblable que Rembrandt, lorsqu'il a gravé cette estampe, avait sous les yeux quelque gravure italienne ou quelque dessin d'après l'*Antiope* du Corrége; car il y a beaucoup de rapport entre la composition du Corrége et celle de Rembrandt. L'attitude de la nymphe est à peu près la même; dans le tableau du peintre italien, comme dans l'estampe du peintre hollandais, Antiope a ses bras voluptueusement jetés autour de sa tête, les genoux ployés et le corps à l'abandon. Elle laisse voir ainsi sa poitrine soutenue, ses flancs découverts et des charmes que dérobe à nos regards l'ombre même du satyre concupiscent. Il faut convenir pourtant que tout dans cette estampe, à l'exception de la tête lubrique de Jupiter, si spirituellement gravée, tout, dis-je, est d'une laideur repoussante. Dans la partie inférieure, surtout, le corps d'Antiope ressemble à une figure en bois qui serait seulement dégrossie. Il faut ajouter, pour être juste, que le travail du graveur semble répondre, cette fois, par sa négligence, sa grossièreté et sa sécheresse au peu de soin qu'a pris le peintre de corriger les formes malheureuses que la nature lui montrait. Enfin, n'était ce clair-obscur, toujours prestigieux, dans lequel Rembrandt sait envelopper toutes ses fautes et qui sert comme de voile mystérieux à la plus franche laideur, une telle gravure serait absolument sans intérêt, sans aucune saveur, sans excuse, et il ne viendrait assurément à l'idée de personne de convoiter un instant pour lui-même ce qui fait ici l'objet des ardentes convoitises du vieux Jupiter.



Gide et J Baudry Editeurs Photog par Bisson Fr Imp Lemercier, Paris

RENIER ANSLOO

Le portrait de Renier Ansloo, ministre anabaptiste. Il est vu de face, assis dans un fauteuil, derrière une table, sur laquelle il y a un grand livre ouvert et posé sur deux autres qui sont couchés. Sa tête est couverte d'un chapeau rond à larges bords : il porte une fraise autour du cou, et sa robe est bordée de fourrure. Il tient une plume de sa main droite, laquelle est appuyée sur un livre fermé, et de la gauche il montre celui qui est ouvert. Sur le milieu de la table il y a une écritoire. On lit sur une espèce de paravent qui a la forme d'un dossier de fauteuil, et qui se voit à la droite : *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1641. Rare.

On connaît deux états de cette estampe.

Premier état. De la plus grande rareté; on y voit, dans le bas de la planche, une marge toute blanche, le travail du graveur ne descendant pas encore aussi bas que dans les épreuves ordinaires.

Second état. La marge est couverte par la prolongation des travaux dans la partie inférieure de l'estampe. Cette seconde épreuve n'a jamais la finesse ni le brillant de la première.

On a de ce portrait une copie qui est des plus belles et des plus trompeuses qui aient été faites d'après une estampe. Salomon Savry, très-habile graveur, à qui elle est attribuée, y a réuni à une facilité de travail que l'on ne rencontre guère dans les copies, une exactitude si scrupuleuse, que bien des connaisseurs très-exercés l'ont prise pour l'estampe originale. On lit au bas quatre vers hollandais, commençant par les mots : *Siet Ansloos beeltnis,* et finissant par ceux-ci : *als harder steedts verlaten.*

Cette très-belle copie est fort rare, particulièrement si l'épreuve est en son entier, car, pour mieux tromper, on a souvent coupé la marge qui contient les quatre vers hollandais. C'est pourquoi il faut s'en méfier, dit Bartsch, et bien examiner les deux autres caractères qui la font reconnaître, et qui consistent : 1° en ce que l'espace compris entre le dossier du fauteuil sur lequel Ansloo est assis, et le bord gauche de la planche, porte environ 18 lignes, au lieu que ce même espace n'a que 9 lignes environ dans l'estampe originale, ce qui fait que la largeur totale de la copie est de 6 pouces 7 lignes (soit 0,178 millimètres);

2° en ce que dans la copie le gland au bas du dossier est chargé de beaucoup de hachures qui se croisent, au lieu que ce gland n'est couvert que d'une simple taille dans l'original.

Hauteur, 0,189. Largeur, 0,160.

BARTSCH, 271. CLAUSSIN, 268. WILSON, 273.

Claussin dit avoir vu des épreuves du second état de cette planche dans lesquelles on avait essayé d'imiter la marge qui se trouve dans les épreuves du premier état, en couvrant ou en essuyant à l'impression le bas de la planche. Mais Claussin s'est légèrement trompé en pensant que la supercherie avait été faite sur les épreuves; c'est sur la planche elle-même qu'on l'a commise, en grattant les travaux additionnels du second état et en les brunissant, de manière à rétablir l'estampe telle qu'elle était dans le premier état. La planche ainsi remaniée est maintenant en Angleterre. Aussi en voit-on assez souvent des épreuves chez les marchands de Londres; ces épreuves, tirées sur du papier de Chine très-jaune, font du reste assez bon effet, mais ne sauraient tromper un vrai connaisseur. Il faut croire que Renier Ansloo s'appelait aussi Cornelle, ou que Gersaint s'est trompé en lui donnant le prénom de Renier; car il existe dans une biographie hollandaise des plus illustres prédicants de la Hollande, des vers composés par Vondel pour être mis au bas d'un portrait d'Ansloo, exactement copié d'après celui de Rembrandt. Dans ces vers, Ansloo est appelé Cornelis. Les voici :

Ay, Rembrant, maal Kornelis stem
Het zichtbre deel is't minst van hem :
'T onzichtbre Kent men Slechts door d'ooren.
Wie Anslo zien wil, moet hem hooren.

Ce qui signifie : « O Rembrandt, peins-nous la voix de Cornelis; car la moindre partie de cet homme est celle qui est visible; l'invisible, nous ne la connaissons que par les oreilles. Qui veut voir Ansloo, doit l'entendre. »



171

JEAN ASSELYN

Le portrait de Jean Asselyn, surnommé Krabbetje, peintre célèbre. Il est debout, vu presque de face, à mi-corps et dirigé vers la gauche. Sa tête est garnie de longs cheveux et couverte d'un chapeau de forme pointue, à bord retroussé. Il porte un rabat en forme de collet, au-dessous duquel pendent deux glands. Il est enveloppé dans son manteau; sa main gauche, qui tient un gant, est posée sur sa hanche; sa main droite est appuyée sur une table où l'on voit la palette du peintre avec plusieurs livres. On lit au bas de la droite : *Rembrandt*, et au-dessous 164.., mais ces chiffres ne sont pas nettement exprimés.

Il y a trois états de cette planche.

Premier état. Il est extrêmement rare. On voit derrière la figure, dans le fond, un chevalet sur lequel est posé un tableau représentant un paysage avec des ruines, semblable à ceux qu'avait coutume de peindre Asselyn.

Second état. Le chevalet est effacé, mais on en distingue encore quelques traces, principalement autour de l'épaule et du bras gauches. Assez rare.

Troisième état. Le fond est entièrement nettoyé.

Nota. Cet état est très-commun. Les possesseurs de la planche, qui est aujourd'hui en Angleterre, ont fait retoucher la tête, particulièrement dans le nez et dans la joue droite, et cette retouche, lourdement exécutée, a défiguré le portrait.

Hauteur, 0,216, y compris une marge de 0,029, largeur, 0,166.

BARTSCH, 277. CLAUSSIN, 274. WILSON, 279.

Le mot *Ezel* en hollandais veut dire à la fois *âne* et *chevalet*. Or, dans le catalogue dressé pour la vente de la collection d'Amadé de Burgy, catalogue publié en 1755 à La Haye, et imprimé en hollandais avec la traduction française en regard, on lit à l'article du portrait d'Asselyn, dit Krabbetje : *le même avec* L'ANE *derrière lui. Extraordinairement rare.* Cette méprise du traducteur, assez comique en elle-même, donna lieu, dit-on, au siècle dernier, à une aventure plus plaisante encore. Un spéculateur allemand, ayant lu sans doute le catalogue de Burgy, ou ayant fait de

son côté la même confusion de mots que le traducteur, imagina de fabriquer un premier état du portrait d'Asselyn avec une épreuve ordinaire, au moyen d'une seconde planche où il fit graver... un âne. Le brave Tudesque expédia son épreuve en Angleterre et la fit présenter à un riche amateur, qui heureusement s'y connaissait. On juge si la supercherie fut découverte et aux dépens de qui elle fit rire. L'Anglais répondit au spéculateur, en lui renvoyant son épreuve, qu'il s'était trahi en dessinant, au lieu du chevalet, sa propre image.

Mais pour en venir à l'original de ce beau portrait, c'était un peintre charmant, un Batave que l'Italie avait séduit, et qui en avait rapporté dans sa brumeuse Hollande un rayon de ce beau soleil que notre Claude avait inventé. Sandrart nous apprend qu'Asselyn était élève d'Isaïe Van de Velde, peintre de batailles, qui florissait à La Haye[1]. Né à Amsterdam vers 1610, Asselyn fut un de ces artistes qui, au dix-septième siècle, firent le pèlerinage de Rome, comme autrefois les Croisés faisaient celui de la Terre-Sainte. Il y avait alors à Rome une joyeuse société de peintres — on l'appelait la société *Bentivogli* — qui était en possession de baptiser d'un sobriquet tous les nouveaux venus. Cela se passait en grande cérémonie dans un festin où l'on riait, où l'on buvait aux dépens du récipiendaire, et qu'on appelait la fête du baptême, *la festa del battesimo*, bien que l'usage de l'eau y fût interdit. Asselyn reçut le surnom de Krabbetje (petit crabe) à cause de la difformité de ses mains, et l'on peut observer que Rembrandt a fort bien dissimulé ce défaut en fermant une main et en cachant l'autre sous la hanche, ce qui donne au modèle une attitude fière et dégagée.

Parmi tous les peintres illustres qui abondaient alors à Rome, Asselyn en remarqua deux qui eurent tout de suite sa préférence : c'étaient Claude Lorrain et Pierre de Laër, un poëte et un bouffon. Celui-ci venait d'introduire dans le domaine de la peinture le goût de ces petits tableaux familiers qu'on appelle *bambochades*; l'autre, épris d'amour pour la solennité des campagnes romaines, lisait dans cette grande nature comme on lit dans un poëme héroïque. Chose bizarre! Ce fut du mélange de ces deux génies si différents que se composa la personnalité d'Asselyn. Au milieu de ces solitudes où les ruines pendent de toutes parts, et dont le caractère auguste avait été si bien senti pour la première fois par Claude et Poussin, le peintre hollandais peignit, pour toutes figures, le villageois qui chasse devant lui son âne, ou le voyageur qui va passer la rivière sur un bac, suivi d'un cheval blanc chargé de ses valises. Ces beaux environs de Rome, Asselyn les parcourut en artiste, dessinant avec un soin pieux les monuments écroulés qu'on y rencontre à chaque pas, ruines élégantes, toujours décorées de verdure et couronnées de souvenirs : ici les vestiges de la maison de Cicéron où des arbres entiers ont pris racine; là, le temple de la Sybille tiburtine à Tivoli, temple circulaire dont il ne reste plus que deux ou trois colonnes mutilées qui ont maintenant des fleurs au lieu d'acanthes à

1. Inter Amstelodamenses subdialium pictores, Hasselinus valdè celebris erat, tam quoad equorum, quam aliorum animalium hominum que figuras et quoad prælia : discipulus enim fuit Jesaiæ de Velde, artificis in hoc pingendi genere qui Hagæ comitis habitabat. *Academia nobilissimæ artis pictoriæ... Norimbergæ*, 1683, in-fol.

leur chapiteau corinthien. Asselyn n'a rien oublié de ce qui peut embellir son paysage ou y intéresser notre érudition et nos regards. Sans intention peut-être, il arrive à des contrastes qui ont toujours de la puissance sur notre esprit, en dépit de leur classique banalité. Il peint naïvement, parce qu'il l'a vu, le muletier qui chemine en sifflant au pied de ces informes amas de pierres qui furent jadis les trophées de Marius. La grotte d'Aquafarelle, où Charles-Quint fit dresser une table, les restes de l'aqueduc de Frascati qui amenaient l'eau dans le palais d'Auguste, l'amphithéâtre de Marcellus, si connu sous le nom de Colisée, sont autant de débris qui prêtent au paysage d'Asselyn un style que rehausse encore, par opposition, la vulgarité des figures. C'est dans le sentiment de Pierre de Laër qu'il dessine ses pâtres menant boire au Tibre leurs buffles sauvages, ses troupeaux de chèvres, ses cavales, et le paysan sabin qui passe enveloppé dans son manteau, et qui semble en marchant vers l'horizon, reculer encore la profondeur du tableau. Mais c'est toujours l'architecture ou plutôt ce sont toujours de nobles ruines éclairées par le soleil d'été, qui font le motif principal de sa composition, et Rembrandt a parfaitement déterminé le genre où excellait son modèle, lorsqu'il a gravé sur le chevalet d'Asselyn un paysage orné de fabriques. Il n'est pas jusqu'à ce chapeau de forme élevée et pointue, si peu semblable aux chapeaux hollandais de Clément de Jonghe, d'Anslo, de Petrus Van Tol, qui ne rappelle le voyageur récemment revenu d'Italie.

On ne sait au juste en quelle année Asselyn quitta Rome; mais il est certain, d'après le témoignage de Laurent Franck, peintre d'histoire, cité par Houbraken, qu'après avoir visité Venise, Asselyn se trouvait à Lyon en 1645, époque à laquelle il épousa la fille cadette de Houwart Koorman d'Anvers, dont la fille aînée était mariée au peintre Nicolas de Helt Stocade. Il est dit qu'après le mariage d'Asselyn, les deux beaux-frères revinrent en Hollande avec leurs femmes, et ce renseignement nous permet de supposer que la date, si indistinctement écrite sur la planche de Rembrandt, est 1646.

Chateaubriand a peint, sans le savoir, un tableau d'Asselyn, lorsqu'il a écrit : « Je me réfugiai dans les salles des Thermes, voisins du Pœcile, sous un figuier qui avait renversé un pan de mur en croissant. Dans un petit salon octogone, une vigne vierge perçait la voûte de l'édifice, et son gros cep lisse, rouge et tortueux, montait le long d'un mur comme un serpent. Tout autour de moi, à travers les arcades des ruines, s'ouvraient des points de vue sur la campagne romaine; des buissons de sureau remplissaient les salles désertes. Les fragments de maçonnerie étaient tapissés de feuilles de scolopendre dont la verdure satinée se dessinait comme un travail en mosaïque sur la blancheur des marbres... Les sommités des ruines ressemblaient à des corbeilles et à des bouquets de verdure[1]. »

La lumière d'Asselyn, ordinairement adoucie par une légère vapeur, est une réverbération de celle de Claude. Ses teintes dorées et claires, quelquefois rougeâtres, ses ombres fortement reflétées, vinrent faire diversion aux paysages vert cru de Paul Bril et aux tons bleus des Breughel, d'autant qu'il revint d'Italie à peu près

1. Voy. sa lettre à M. de Fontanes.

dans le même temps que Jean Both, Berghem, Herman Swanevelt et Karel Dujardin. Ce dernier lui ressemble, bien qu'il soit plus curieux, plus intime, et qu'il ait pénétré plus avant dans les secrets de la nature. Mais souvent leurs petites scènes d'auberge ont de l'analogie, et à voir, par exemple, la jolie estampe du *Cavalier*, gravée par Claessens d'après Asselyn, on pourrait croire que la peinture est de Karel.

Karel, Asselyn, maîtres aimables, qui avez chargé vos paysages de nous dire toutes les impressions qui émurent vos âmes naïves, vous êtes les peintres par excellence du poëte voyageur; vous devez être chers à tous ceux qui ont laissé par les chemins une partie de leur jeunesse et de leur cœur. Mieux encore que leurs souvenirs, vos toiles, chaudes de soleil, les reporteront aux montagnes de la Savoie, au pied des Alpes, sur le flanc des Apennins. Ils croiront encore entendre le chant du muletier. Ils reconnaîtront la vieille tour en ruines qu'on leur montrait au loin comme marquant la place où fut le camp d'Annibal; ils diront : voici le hameau où nous trouvâmes un abri contre la chaleur du jour; voilà le pont qui nous conduisit au monastère hospitalier, et par ce sentier, nous arriverions au sommet d'un de ces coteaux d'où l'on découvre la douce Italie!



ÉPHRAÏM BONUS,

DIT LE *JUIF A LA RAMPE*

Le portrait d'Éphraïm Bonus, médecin juif. Il est dirigé vers la droite d'où vient le jour. Sa tête est vue de face et garnie d'une barbe à la juive ; il est couvert d'un chapeau haut de forme, à bord rabattu. Il a la main droite posée sur le pilastre de la rampe d'un escalier ; il porte sur l'épaule gauche un manteau court sous lequel le bras et la main sont cachés. Il y a au bas de la gravure une marge. Le nom de Rembrandt et l'année se trouvent au bas du coin de la droite, mais on les distingue avec peine. L'année paraît être 1647.

On connaît deux états de ce morceau :

Premier état. La main moins travaillée, laisse voir un blanc au-dessus et à gauche du petit doigt, sur le gras de la chair. La bague est tellement chargée de barbes, qu'elle en est noire. L'ombre portée de la main n'est pas prolongée jusqu'au pilastre de la rampe. Les tailles verticales de la rampe sont inachevées et n'arrivent pas jusqu'aux balustres. Le premier balustre à gauche est presque entièrement blanc, n'ayant quelques tailles horizontales que sur la droite. Les deux traits qui forment le contour supérieur de l'ove n'y sont pas encore, et le contour inférieur n'est marqué que par deux traits sans ombre. Le second balustre à gauche n'a que trois contre-tailles dans son ove et n'a que trois contre-tailles dans la partie droite du fût. Les cannelures du pilastre ne sont pas encore ombrées par des entre-tailles. L'épaisseur du pilastre est entièrement blanche. La doublure en velours du manteau qui pend sur la droite, laisse voir un clair vif le long du contour. Presque unique.

Second état. Le blanc dans le gras de la main a disparu. L'ombre de la main descend jusqu'au pilastre, et les contre-tailles qui forment cette ombre et qui n'allaient pas plus loin que le balustre adossé, vont jusqu'au second balustre. Les tailles de la rampe sont prolongées jusqu'aux chapiteaux. Le premier balustre à gauche est ombré le long du bord de la planche et achevé dans son ove. Le second balustre a des contre-tailles verticales dans toute sa longueur des deux côtés du clair. Les cannelures du pilastre sont ombrées par des entre-tailles longitudinales. Le clair du manteau est éteint par des tailles fines presque verticales. Rare.

Hauteur, y compris la marge, 0,200 ; Largeur, 0,107.

BARTSCH, 278. CLAUSSIN, 275. WILSON, 280.

Ce portrait est un des plus beaux et des plus fameux de l'œuvre de Rembrandt. Sa rareté en augmente encore le prix. Il n'en existe que trois épreuves connues du premier

état, dites *à la bague noire :* celle du musée d'Amsterdam, celle du British Muséum qui a coûté 300 livres sterling, et celle qui appartient à M. Holford, à Londres. On connaît le nom de l'original par tradition et par un autre portrait du même personnage que Liévens a gravé. Portugais de naissance, Éphraïm Bonus vint s'établir à Amsterdam dans la première moitié du XVIIe siècle, et il y exerça la médecine; en 1651 il y obtint le droit de bourgeoisie. M. Scheltema, dans le livre qu'il vient de publier en hollandais[1] sur Rembrandt, ne veut pas que l'on confonde Éphraïm Bonus avec le médecin juif qui fut appelé auprès du prince Maurice, lors de sa dernière maladie, en 1625, quand tous les autres médecins l'avaient abandonné. Celui-ci s'appelait Joseph Bonus, et peut-être bien, dit M. Scheltema, était-il le père d'Éphraïm.

J'ai vu chez M. Six à Amsterdam, parmi les magnifiques tableaux de sa galerie, un excellent portrait de ce même Éphraïm Bonus par Rembrandt. Il est peint à l'huile dans le même costume, dans la même pose, pas plus grand que la gravure, et néanmoins largement touché, d'un pinceau gras, vif et spirituel. Eh bien, chose étrange! il n'y a pas moins de couleur dans l'estampe que dans la peinture, et si j'avais à choisir, j'aimerais mieux peut-être une belle épreuve de la planche.

Wilson, dans son catalogue[2], fait en passant, au sujet de ce portrait de Bonus, une observation remarquable. Il semble, dit-il, réfléchir sur la maladie d'un de ses clients, *as if deliberating on the case of a patient.* On dirait en effet qu'il délibère s'il ne remontera pas l'escalier. C'est le propre des portraits de Rembrandt de donner à penser, par cela seul qu'ils paraissent penser eux-mêmes. Non-seulement ce sont des merveilles de clair-obscur, de touche et de modelé; mais la nationalité de l'homme, sa condition, son tempérament, sa physionomie morale, tout se découvre au premier aspect dans ses portraits. Et lui, qui pour le choix des costumes, est si capricieux quand il traite l'histoire, il cesse de l'être dès qu'il se trouve en présence d'une personnalité quelconque. Ministre, médecin, bourgmestre, peintre, orfévre ou savant, chacun des modèles de Rembrandt est caractérisé tout d'abord par l'ajustement et par des accessoires dont pas un n'est inutile; ensuite l'âme devient visible dans leurs traits; les habitudes de l'esprit, les sentiments les plus intimes se trahissent aux moindres plis de la peau, à l'attendrissement des paupières, à l'indicible expression du regard; et c'est par là surtout que ses portraits sont si vivants; la flamme intérieure qui les éclaire les rend plus lumineux encore que le rayon de soleil dont le maître s'est fait un pinceau. Rembrandt exprime la vie par la pensée, et les personnages de son tableau peuvent dire comme le philosophe: « *Je pense, donc je vis.* »

1. Rembrand. Redevoering over het leven en de verdiensten van Rembrand van Ryn, met een menighte geschied kundige bylagen meerendeels uit echte bronnen geput. *Amsterdam, P. N. Vankampen*, 1853.

2. A descriptive catalogue of the prints of Rembrandt, by an amateur. *London*, 1836.



173

JACQUES CATS

Un vieillard très-ridé, vu de face et à mi-corps. Sa tête est couverte d'une calotte sous laquelle on voit sortir une mèche de cheveux au haut de son large front. Il porte une moustache rare. Son corps dirigé vers la gauche est couvert d'une robe fourrée, par-dessus laquelle est une chaîne d'où pend une médaille. Le fond n'est entièrement clair que dans le haut de la droite. On lit au-dessus de la tête : *Rembrandt Venetüs* : et plus bas, 1635.

Le mot qu'on croit être *Venetüs* n'est pas très-lisible, et pourrait bien être *Rhenetus*, c'est-à-dire du Rhin.

Hauteur, 0,125. Largeur, 0,152.

BARTSCH 286. CLAUSSIN 283. WILSON 288.

Gersaint et Bartsch ont appelé ce portrait *Tête orientale,* mais il est certain que c'est le portrait de Jacques Cats, qui fut le précepteur du prince d'Orange, comme le prouve un tableau de Govaert Flinck, gravé par Schmidt, de Berlin, où ce même personnage est représenté donnant des leçons au jeune Guillaume II, prince d'Orange. Et de toute la série des portraits de Rembrandt, il n'en est peut-être pas de plus intéressant que celui-ci.

C'est un des noms les plus populaires de la Hollande que celui de Jacques Cats. Poëte, administrateur, diplomate, mêlé à toutes les affaires de son temps, Cats eut une grande renommée sa vie durant, il entendit ses vers répétés par tous les Hollandais, il fut le chansonnier en vogue, le littérateur classique de son pays. Mais comme il arrive presque toujours, on se vengea de l'admiration qu'il avait inspirée, et, lui mort, son nom fut pendant quelque temps oublié ou traité avec un injuste dédain; changement qui s'explique assez par l'inconstance du goût public et par l'inévitable fatigue que produit une littérature, quand elle affecte des formes arrêtées et prévues. On a pu dire de Cats que c'était le La Fontaine de la Hollande, et il est certain qu'il eut beaucoup de l'ingénuité de notre fabuliste. Or, si on se lasse parfois de la naïveté, on y revient aisément. Cats fut remis en honneur au siècle dernier par une réimpression générale de ses ouvrages; d'éminents critiques, et entre autres l'Addison hollandais Van Effen, prirent sa défense et lui ramenèrent l'opinion; mais cette fois ce fut pour toujours. Le peuple en Hollande dit: le père Cats (*Vader Cats*), et en effet il y a dans cet écrivain une sorte de bonhomie paterne qui caractérise la vieillesse aimable et enjouée.

Jacques Cats n'a jamais écrit que sous la forme emblématique. Les pensées les plus simples, les plus connues, il les exprime par symboles, et souvent il les relève ainsi de leur vulgarité même. Quelquefois il se sert d'images empruntées aux usages

de la vie, pour rappeler des idées subtiles, donnant ainsi une forme commune à des pensées délicates, aussi volontiers qu'il prête une forme délicate à des pensées communes. Veut-il parler d'amour? veut-il donner des conseils à la puberté? — et c'est là son sujet favori — il n'est sorte de comparaison qu'il ne cherche et ne trouve. Tantôt la jeune fille nubile est comparée à une montre de prix, qui marque les heures au commandement silencieux de l'amour, *indice*, *non sonitu;* et ici l'auteur se plaît à peindre en distiques faciles, harmonieux et brûlants, la muette éloquence d'une vierge, dont toute la personne est une prière, ses yeux humides, ses lèvres enflées, ses paupières de rose.

Ora petunt, roseæque genæ, tumidæque papillæ,
Solvitur in tacitas tota puella preces[1].

Tantôt elle est symbolisée par un oignon qu'une femme donne à un jeune homme, en faisant mine de lui dire: *Nuda movet lacrymas, vestitam impunè videbis*[2], ce qui signifie: « tu peux jouer impunément avec cet oignon ainsi revêtu de sa pelure; mais si tu le déshabilles, il te fera pleurer.» Bien que les avertissements du poëte soient en général des plus chastes, il s'y glisse parfois une intention équivoque, et le naïf La Fontaine des *fables* devient alors le malicieux La Fontaine des *contes*. Ailleurs il apprend aux novices en amour la douceur du fruit défendu, et que les amants, comme le chasseur, ne poursuivent que ce qui fuit. Les baisers qu'on dérobe sont les plus savoureux.

Basia lutancti rapta dedisse juvat.

Nos poëtes, nos moralistes, nos philosophes, Ronsard, Montaigne en particulier, sont mis à contribution, ainsi qu'Ovide, Virgile et Horace; leurs pensées retournées de cent manières, et toujours présentées sous la forme emblématique, servent de thème à des vers hollandais, traduits en dystiques latins, lesquels dystiques sont eux-mêmes travestis en rimes gauloises tout à fait barbares, et sont illustrés par d'assez jolies gravures, naïves et rudes comme le texte. Ces planches de forme ronde ne sont pas du reste ce qu'il y a de moins remarquable dans ces ouvrages symboliques, d'autant qu'à l'inverse de la plupart des livres, ceux-ci présentent un texte expliqué par des gravures, au lieu que les gravures sont le plus souvent expliquées par le texte. Gravées par Schillemans sur les dessins d'A. Venne, ces illustrations d'un style d'ailleurs assez lourd, me rappellent le goût d'Otto Venius, qui fut le maître de Rubens.

Cats a vécu quatre-vingt-trois ans. Né à Brouwershaven en 1577, il mourut en 1660 à sa campagne de Zorgvliet, sur la route de la Haye à la mer. Il avait cinquante-huit ans lorsque son portrait fut gravé par Rembrandt, j'allais dire fut

(1) V. *Jacobi Catzii J.-C. Monita amoris virginei, sive Officium puellarum in castis amoribus emblemate expressum.* Amsterdam, sans date.

(2) V. les *Emblèmes touchant les amours et les mœurs* dans le *Silenus Alcibiadis sive Proteus, humanæ vitæ ideam, emblemate trifariam variato, oculis subjiciens*, avec cette épigraphe · *Deus nobis hæc otia fecit*. Amsterdam 1618.

peint, car cette estampe est une véritable peinture à l'eau-forte. Il était alors décoré de l'ordre de Saint-Georges, qu'il rapporta de sa première ambassade en Angleterre, où il fut envoyé en 1627. Il fut grand pensionnaire de Hollande de 1636 à 1651, époque à laquelle on le renvoya comme plénipotentiaire à Londres.

Hooft, Vondel et Cats ont eu la gloire de fixer la langue hollandaise, et de l'assouplir à la poésie. Celle de Cats est presque toujours emblématique, et son recueil se compose d'allégories, de chansons, d'idylles, de proverbes et de fables. L'amour, qui joua un grand rôle dans la vie de Cats, fut aussi le thème favori de sa pensée et de ses vers. Il consacra tout un poëme, son *Officium puellarum* à la Virginité, et l'on peut voir que le plaisir d'y parler de l'amour fut un des mobiles de son imagination et de sa plume. Parfois, nous l'avons dit, on croit sentir parmi ces moralités comme une pointe de malice, particulièrement lorsqu'il revient sur cette idée que rien n'est plus difficile à entretenir que le feu de Vesta. C'est avec une ironie charmante qu'il cite gravement, pour l'appliquer aux jeunes filles, le mot de Tacite sur les peuples, qu'ils ne peuvent supporter ni une liberté entière ni une entière servitude; *nec totam servitutem pati possunt, nec totam libertatem.*



174

LE PLUS PETIT PORTRAIT DE LIEVEN COPPENOL

PIÈCE DITE

LE PETIT COPPENOL

Le portrait de Coppenol, maître écrivain fameux. On l'appelle le petit Coppenol pour qu'il ne soit pas confondu avec le portrait suivant du même personnage qui est dans de plus grandes dimensions. Le modèle est vu ici jusqu'aux genoux, assis dans un fauteuil, devant une table. Il a les cheveux courts et une petite moustache, sans barbe. Sa tête, couverte d'une calotte, est vue de face et son corps est dirigé vers la gauche. Il tient une plume de la main droite et il vient de tracer un C au haut d'une feuille de papier blanc sur laquelle est posée sa main gauche. Sur la table est placé un flambeau allumé qui éclaire tout le sujet. Derrière Coppenol, à droite, paraît un jeune garçon, vu presque de profil, qui regarde la page blanche et qui tient son chapeau, de la main droite, sur sa poitrine. Au-dessus de la table est une fenêtre au coin de laquelle pendent deux équerres et un compas.

Ce portrait est rare ; on en distingue cinq états :

Premier état. De la plus grande rareté. On n'y voit encore ni compas ni équerre ; la partie gauche du chandelier est seulement au trait, et il n'y a pas d'ombre au-dessous de la bobèche. Les barbes de la plume sont blanches et plus courtes, et ne sont pas arrêtées par un trait d'ombre. Vers le haut de la planche, à droite, on remarque une fenêtre fermée ayant la forme d'un œil-de-bœuf, mais très-peu distincte.

Nota. Wilson fait mention d'une épreuve de ce premier état qu'il a possédée. Cette épreuve avait été imprimée par Rembrandt lui-même, l'encre d'impression avait été laissée à dessein sur certaines parties, qui autrement eussent été claires, et le visage du jeune garçon qui est derrière Coppenol, était dans l'ombre. L'effet de cette épreuve, dit Wilson, est de la plus grande beauté.

Deuxième état. Extrêmement rare. Les équerres et le compas sont ajoutés au coin de la fenêtre. L'œil-de-bœuf est très-distinct.

Troisième état. On n'y voit plus l'œil-de-bœuf, mais sur le haut du mur, du même côté, est un tableau cintré, à volets, qui représente Jésus crucifié et les trois Maries au pied de la croix. Sur le volet de gauche, sont indiquées quelques fabriques ; mais le sujet exprimé sur le volet de droite ne se distingue pas. Les épreuves de cet état sont encore fort rares.

Quatrième état. Il n'y a ni l'œil-de-bœuf, ni le tableau, mais ce côté de la planche est couvert de hachures brutales qui laissent voir les traces du tableau effacé. L'ombre portée de la main gauche a été reprise au burin en tailles horizontales. L'ombre de l'équerre est également fortifiée par une nouvelle taille diagonale au burin.

Cinquième état. L'œil-de-bœuf est rétabli. Le mur est chargé d'une ombre noire. On y remarque les derniers vestiges du tableau effacé, qui forment comme des moulures. Les figures sont plus travaillées. Le montant de la chaise, contre le bord droit, a été renforcé par des tailles verticales non interrompues.

Hauteur, 0,259, y compris la marge d'en bas, qui est de 22 millimètres. Largeur, 0,189

BARTSCH, 282. CLAUSSIN, 279. WILSON, 284.

Lieven Van Coppenol dut être un des plus intimes amis de Rembrandt, car le grand peintre fit quatre fois au moins le portrait du célèbre calligraphe. Deux fois il le peignit et il le grava deux fois. L'un des portraits peints, qui faisait partie autrefois de la galerie de Lucien Bonaparte, est aujourd'hui dans la riche collection de lord Ashburton, à Londres : Coppenol y est représenté tenant à la main une feuille de papier. C'est une des plus belles peintures du maître. L'autre tableau, apporté en France à la suite de nos victoires en 1806, et remporté en 1815, est aussi un morceau de prix. Voici la description qu'en donnent les auteurs du musée Filhol : « Coppenol est assis devant un bureau, sur lequel sont des livres et des papiers : il est vu presque de face ; il est vêtu de noir et il porte au cou une fraise plissée mais non empesée ; il est occupé à tailler une plume et semble écouter une personne qui lui parle ; il paraît avoir dans ce portrait environ cinquante ans..... » J'ai connu (ajoute l'auteur du texte), l'un des descendants de Lieven Van Coppenol. C'était un vieillard plus que septuagénaire ; il avait une épouse à peu près du même âge que lui. L'un et l'autre tiraient grande vanité d'avoir eu leur aïeul peint par un aussi célèbre artiste ; c'était pour eux un titre de noblesse qu'ils avaient soin de relever toutes les fois que l'occasion s'en présentait. Il était surtout curieux de les écouter lorsqu'ils essayaient d'assimiler le talent de leur grand-père à celui du peintre dont il fut l'ami. Il ne dépendait pas d'eux que la profession de maître d'écriture ne fût mise de pair avec l'artiste. Quand la conversation tombait sur la peinture, souvent le mari entreprenait l'histoire de Rembrandt, que la femme interrompait aussitôt pour celle de Coppenol. Rien n'était plus plaisant que de les entendre, lorsqu'ils voulaient venger la mémoire de Rembrandt du reproche qu'on lui a fait, d'avoir préféré la société du peuple à celle de personnages plus relevés ; ils criaient alors à la calomnie et citaient en témoignage de son goût pour la bonne compagnie, l'honneur qu'il avait eu d'être admis dans la familiarité de Coppenol.

« Ils avaient une ancienne épreuve de la gravure de Rembrandt *le grand Coppenol*, qu'ils conservaient comme une relique. Elle était si enfumée qu'à peine pouvait-on en distinguer les traits. L'estampe était encadrée dans une grande et large bordure d'ébène, disaient-ils, mais qui n'était que du bois ordinaire verni en noir..... Ils

répétaient souvent : C'était un bel homme que Lieven Van Coppenol : sa figure a fait produire à Rembrandt un chef-d'œuvre. Ces braves gens étaient dignes du pinceau de Molière. »

Il est à propos de rappeler ici que la calligraphie était un art très-estimé chez les Hollandais. Tout le monde sait que le grand peintre de marines Ludolf Bakhuizen, enseignait l'écriture aux enfants des riches bourgeois d'Amsterdam, et qu'il continua de pratiquer cet enseignement lorsqu'il eut acquis dans la peinture un nom illustre. M. Frédérik Muller, dans son précieux *Catalogue de sept mille portraits néerlandais... Amsterdam,* 1853, nous donne une liste qui doit être à peu près complète, des fameux calligraphes de la Hollande qui eurent l'honneur d'être peints ou gravés. Nous y voyons Ludolf Bakhuizen, N. Bodding, T. Bleuet, J. de la Chambre, dont le portrait a été si bien gravé par Suyderhoef; P. de Sambix et M. Strick, qui furent gravés par W. Delff, et qui avaient été peints sans doute par Michel Mirevelt, son beau-père; Jacques Gadelle, D. Roland, Jean Van de Velde, qui fut aussi un poëte distingué et un graveur célèbre, et C. Boissens. Quant à Coppenol, les amateurs n'ignorent pas que son portrait a été encore dessiné et gravé par Corneille Visscher.



HAARING LE VIEUX

Un portrait rare que l'on appelle le vieux Haaring ou Haaring le Vieux, pour le distinguer du portrait de Haaring le Jeune, son fils. Il est assis dans un fauteuil et vu de face au milieu de la planche. Ses coudes sont appuyés sur le bras du fauteuil; sa main gauche est pendante, et de la main droite, qui est un peu plus élevée, il a l'air de tenir une prise de tabac. Sa tête est couverte d'une petite calotte et garnie de cheveux blancs qui tombent sur l'épaule. Il porte un rabat plat au milieu duquel pendent deux glands; son manteau est relevé par devant sur son bras droit. Derrière lui est une grille de fer à travers laquelle on aperçoit une croisée; sur la gauche pend un rideau.

Bartsch n'a décrit qu'un seul état de ce morceau. On en connaît trois :

Premier état. Il est presque unique, et peut être considéré comme une simple ébauche sans accord, mais d'un travail qui, dans sa légèreté, est déjà plein d'esprit et de sentiment.

Second état. La planche est entièrement terminée, et mise à l'effet; il y manque seulement quelques hachures sur le rideau, et l'on n'y voit pas encore le châssis de la fenêtre qui est derrière le grillage en fer. Les épreuves de cet état sont de la plus grande rareté.

Troisième état. Le rideau porte quelques hachures de plus dans le haut, et l'on voit les montants du châssis de la croisée.

Hauteur, 0,195. Largeur, 0,148

BARTSCH, 274. CLAUSSIN, 271. WILSON, 276.

Nous n'avons pas besoin de faire ressortir l'admirable beauté de ce portrait. La peinture avec toutes les ressources de la couleur et de l'exécution, toutes les délicatesses de la touche, n'irait pas plus loin, tant il est vrai que, dans l'art, les procédés sont peu de chose et que le génie est tout. En égratignant son cuivre avec la première pointe venue, en y promenant l'eau-forte, en glissant sur les demi-teintes, en creusant les ombres, en ménageant la blancheur du linge et la pâleur des chairs, Rembrandt a véritablement peint ce portrait. Il en a exprimé à merveille la carnation morbide, la peau amollie, tremblante et ridée, les mains fines et maigres, la barbe rare, la chevelure légèrement crépue et d'un blanc mat; il a rendu, aussi bien qu'il l'eût fait avec un pinceau, la richesse, l'étoffé du velours et ses reflets... mais ce n'est pas encore là ce qui

nous frappe le plus dans le portrait de ce vieillard, c'est sa beauté morale, son expression mélancolique et intelligente, son air méditatif, sa douceur. On se croirait en présence d'Arminius.

Et pourtant le vieux Haaring n'était pas un grand homme, et certainement son nom, sans ce beau portrait, ne serait pas arrivé jusqu'à nous. Ce que nous savons, c'est qu'il était concierge de la Chambre des Insolvables, ***Desolate Boedelkamer***. Or il paraîtrait qu'à cette charge de concierge était attaché le droit de diriger la vente des biens expropriés, car il résulte d'une des pièces que nous avons citées au commencement de cet ouvrage, que ce fut par Thomas Jacobz Haaring (lequel avait sans doute succédé à son père dans sa charge), sur l'autorisation à lui donnée par les commissaires de la Chambre des Insolvables, que furent vendus aux enchères, les meubles, tableaux, dessins, estampes, moulages, livres, armes, médailles et autres objets d'art et de curiosité composant la fortune mobilière de Rembrandt. Ainsi le vieux Haaring, simple huissier priseur, s'il n'eût pas posé devant Rembrandt, si son nom n'était pas mêlé à celui de ce grand homme, serait aujourd'hui un personnage absolument oublié; mais sous l'œil d'un tel maître, sa tête de vieillard s'est empreinte d'un caractère si élevé et si vénérable, qu'on la prendrait pour celle d'un de ces penseurs profonds, d'un de ces illustres théologiens, qui soutinrent, au nom du protestantisme, les grandes controverses religieuses du XVIIe siècle.



CLÉMENT DE JONGHE

Le portrait de Clément de Jonghe, célèbre marchand d'estampes hollandais. Il est représenté de face jusqu'à mi-jambes, assis dans un fauteuil ou plutôt dans une chaise qui paraît n'avoir qu'un bras, mais qui a un dossier. Il est coiffé d'un chapeau à larges bords relevés sur les côtés, qui projette une ombre sur ses yeux, et il porte un petit collet. Il est enveloppé d'un ample manteau, qui laisse voir son justaucorps boutonné et ses deux mains qui sont gantées. Son bras droit est accoudé sur le bras de la chaise, et sa main droite qui sort de dessous le manteau est placée au bas de sa poitrine; la gauche est pendante sur son genou. Cette pièce est cintrée par le haut. On lit au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1651.

On distingue jusqu'à six états différents de ce portrait, qui a été assez mal décrit par nos devanciers.

Premier état. Extrêmement rare. Le haut du fond est blanc. Les tailles sur le dossier de la chaise sont plus écartées dans le milieu, de manière à former une petite barre blanche. Entre la traverse de la chaise et le dossier, il existe une petite barre blanche formée par l'interruption des tailles. Le bord du chapeau, au-dessus du front, est d'une forme ondulée; le fond du chapeau ne présente sur la droite qu'une ombre grise uniforme. On remarque sur le front, au-dessus de l'œil droit du personnage, un clair de forme anguleuse, provenant de l'inachevé du travail.

Second état. La petite barre blanche dont nous venons de parler est remplie par des tailles additionnelles tant horizontales que verticales, et l'on remarque sur là traverse de fines entretailles qui fortifient l'ombre portée du barreau. Le bord du chapeau, ondulé dans le premier état, n'offre ici qu'une ligne droite au-dessus du front. Les ombres du chapeau sont retravaillées et l'on distingue, sur la droite, une petite ombre portée très-vive, formée par de nouvelles hachures non ébarbées. Le clair anguleux, au-dessus de l'œil droit, a été fondu dans l'achèvement du modelé; au coin du dernier pli du manteau, dans le bas de la droite, se trouvent des contretailles qui remontent tout le long du pli en le bordant.

Troisième état. La planche est cintrée dans le haut par une ligne dure, avec quelques tailles irrégulières sur le coin du cintre, à droite. Le chapeau, entièrement retravaillé, laisse voir au-dessus du bord, sur la ligne du front, un clair

qui semble indiquer le cordon du chapeau. L'aile droite du chapeau, diminuée de largeur par un grattage dont on voit les traces, offre une forme arrondie au lieu d'une forme ondulée. La partie du collet, qui touche à la joue gauche du personnage, est légèrement ombrée de tailles verticales qui ne se trouvaient point dans les états précédents. Toute la joue gauche est fondue par un nouveau travail qui a noyé les lumières et rendu l'œil moins apparent.

Quatrième état. Le cintre est mieux indiqué par des contretailles de plus en plus serrées, et les bords du cintre, sur la gauche, présentent, au lieu d'une ligne dure, quelques griffonnements imitant des plantes de murailles. Le cordon du chapeau est moins clair, et le graveur y a ajouté une rosette au milieu. Le fond du côté gauche est noirci par des tailles additionnelles très-vigoureuses, données de haut en bas, et l'on remarque sur l'épaule droite du personnage quelques traits arrondis destinés à accentuer le pli du manteau. Des tailles verticales et couchées sont ajoutées au justaucorps sur la partie droite de la poitrine et fortifient l'ombre des boutons. Une ombre portée très-vive et non ébarbée, placée au-dessous de la main droite, la fait avancer.

Cinquième état. Les tailles qui étaient au-dessous de la traverse et qui figuraient le dossier sont grattées, bien qu'un peu visibles encore, de manière que ce qui paraissait un fauteuil n'est plus qu'une chaise. L'ombre vive produite par les barbes, sous la main droite du personnage, a disparu au bord du gant. Le justaucorps, recouvert, jusqu'à la main, d'entretailles nombreuses et de contretailles assez serrées, est devenu d'un ton uniforme, la poitrine étant presque aussi ombrée à la droite qu'à la gauche. Le bord de la chaise, à gauche, qui, dans l'état précédent, se confondait avec le chapeau et les cheveux, en est séparé maintenant par un clair très-distinct. Des contretailles additionnelles au-dessus de la main droite forment deux nouveaux plis sur la poitrine.

Sixième état. La planche, retouchée par une main moderne, présente des travaux assez brutalement ajoutés sur l'épaule droite du personnage, où ils forment un paquet de noir. Une troisième taille horizontale a été donnée depuis le collet jusqu'à la main, sur la poitrine, à droite. Le bras gauche du personnage, retravaillé lourdement, offre l'indication d'une ombre épaisse et d'un nouveau pli. La traverse de la chaise est dessinée plus nettement par de toutes petites tailles verticales qui étaient à peine visibles dans l'état précédent et qui ont été reprises. Le caractère de la figure a été amolli par un travail froid et serré, qui a fondu le sourcil dans le front et changé l'expression des yeux.

Hauteur, 0,207. Largeur, 0,106.

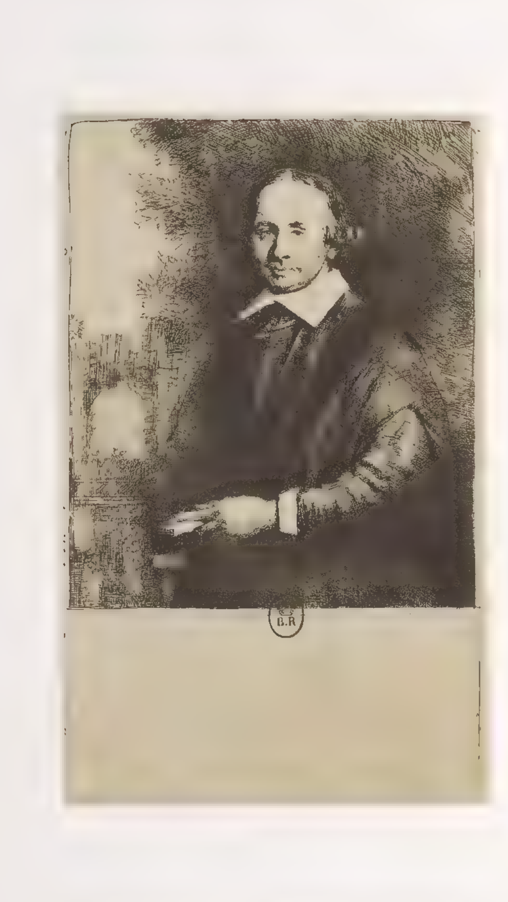
BARTSCH, 272. CLAUSSIN, 269. WILSON, 274.

Clément de Jonghe, comme il est dit plus haut, était un des plus célèbres éditeurs d'estampes de son siècle, et son nom se trouve sur les pièces les plus précieuses des meilleurs graveurs ou peintres-graveurs du temps, par exemple de Corneille et de Jean Visscher, de Roelant Rogman, de Renier Zeeman, de Jean Van Aken, de Paul

Potter. En général, il a précédé Frédéric de Wit et Théodore Danckers (autres éditeurs fort en renom), notamment pour les paysages avec figures et animaux, gravés par Jean Visscher d'après Berghem. Il a cédé aussi des suites d'estampes à George Walk et à P. Schenck junior.

La présence du nom de Clément de Jonghe sur la plus belle pièce de Corneille Visscher, *la Fricasseuse*, en fait distinguer les secondes épreuves. Aux troisièmes, le nom de Nicolas Visscher a été substitué à celui de Clément de Jonghe, et tous les amateurs savent que les rares épreuves de cette admirable estampe, qui sont avant le nom de ce dernier, se payent des prix considérables. Clément publia le premier la suite des *Différents bœufs et vaches* de Paul Potter, mais il n'y mit son nom qu'après avoir tiré un certain nombre d'épreuves. Ainsi, les épreuves qui portent l'adresse de Clément de Jonghe sont par cela même reconnues pour être du second état; les troisièmes portent l'adresse de Frédéric de Wit.

Quant au portrait de Clément de Jonghe que Rembrandt a gravé, nous n'avons pas besoin de faire remarquer combien il est heureux d'arrangement, beau d'effet, combien est imposante l'expression pensive de ce personnage qu'on soupçonnerait si peu d'être un simple marchand d'estampes, occupé de la prose de son commerce, et auquel Rembrandt, voulant toujours idéaliser la nature à sa manière, a su prêter un air de rêverie si profonde, et l'austère mélancolie d'un philosophe en méditation.



181

JEAN ANTONIDES VAN DER LINDEN

Portrait de Jean Antonides Van der Linden, professeur et docteur en médecine à l'université de Leyde, vêtu d'un habit de cérémonie. Il porte un rabat plat et des manchettes. Il est vu presque de face et un peu plus qu'à mi-corps. Il tient de la main gauche un petit livre fermé, et paraît se promener devant une balustrade dans un jardin dont les arbres forment presque tout le fond de l'estampe. On aperçoit une porte dans le fond, à gauche.

La planche présente dans le bas une marge de quarante-neuf millimètres.

Il y a trois états de ce morceau :

En examinant avec attention les diverses épreuves du portrait de Van der Linden qui se trouvent au British-Museum, nous avons distingué jusqu'à sept états de cette planche.

Premier état. Les extrémités du feuillage, à la hauteur de la tête, ne sont qu'au trait. Il y a fort peu de travail sur la manche du bras gauche, depuis la fente de la robe jusqu'au coude.

Second état. Les extrémités du feuillage sont teintées d'une taille simple et fine. Le mur dans lequel est percée la porte en arcade, est couvert d'une seule taille verticale.

Troisième état. La partie claire de la manche du bras gauche est éteinte par une contre-taille en diagonale, depuis la fente de la robe jusqu'au coude. Quelques travaux sont ajoutés entre les balustres, lesquels cependant demeurent encore indistincts. Le mur dans lequel est percée la porte, présente une taille horizontale qui par conséquent croise la première.

Quatrième état. Le fond autour de la tête est obscurci par de nouveaux travaux. On remarque des tailles croisées dans la partie inférieure de la robe, au-dessous du bras gauche. Il y a une place claire auprès de la marge droite de la planche, qui paraît avoir été grattée à la hauteur de l'épaule.

Cinquième état. La place claire, à la hauteur de l'épaule, près de la marge droite de la planche, est obscurcie. Les espaces entre les balustres sont ombrés par une triple taille qui rend les balustres plus visibles et leur forme plus précise.

Sixième état. Le fond autour de la figure est retravaillé, de telle sorte que le revers de velours qui passe sur l'épaule gauche et qui dans les épreuves précédentes se détachait un peu sur le fond par sa vigueur, ne s'en distingue plus maintenant.

Septième état. L'ensemble de la figure et du fond sont repris; le visage a changé de caractère, et l'effet de la planche est tel qu'on la croirait gravée en manière noire.

Nota. Ce dernier état est inconnu aux amateurs. Aussi croyons-nous qu'il est de fabrication assez récente, et que la planche existe à Londres, entre les mains de quelque marchand, qui l'aura fait remordre ou reprendre entièrement à la pointe sèche.

Hauteur, 0,124, non compris la marge. Largeur, 0,103.

BARTSCH, 264. CLAUSSIN, 261. WILSON, 266.

Quoique moins célèbre que ceux de Silvius, de Clément de Jonghe, de Lutma, d'Ansloo, et du Peseur d'or, le portrait d'Antonides Van der Linden est un des meilleurs de Rembrandt. La tête, modelée avec un art admirable, est remplie de finesse, d'intelligence, de vie : elle respire, elle pense. Et ce qu'il y a de singulier dans ce portrait, c'est qu'à l'inverse des autres graveurs, le peintre a employé les travaux les plus fins pour les étoffes, les arbres, les accessoires, tandis qu'il a gravé les chairs, les mains surtout, d'une pointe grosse et franche, et avec des tailles écartées. Par ce procédé, non-seulement la tête, et la main qui est dans la lumière, ont plus de valeur et s'enlèvent mieux sur des objets d'un travail tranquille et peu visible, mais encore, chose étrange! elles ont ainsi le caractère de la chair beaucoup plus que si elles étaient finement gravées.

Antonides Van der Linden fut un homme d'une haute distinction. Il fit beaucoup parler de lui dans le XVIIe siècle, et Bayle lui a consacré un article dans son *Dictionnaire.* Il était né en 1609, à Enckuysen, ville de la Nord-Hollande, et patrie de Paul Potter. Fils d'un médecin estimé, qui avait pris soin de sa première éducation, il fut envoyé à Leyde, où il étudia la philosophie d'abord, et ensuite la médecine avec beaucoup d'ardeur. A vingt ans, il se fit recevoir docteur à l'université de Franeker. Son père ayant été appelé à Amsterdam pour y exercer la médecine, voulut l'avoir auprès de lui, et lui enseigna la pratique de cet art. Antonides y obtint de si grands succès, qu'on lui offrit la chaire de médecine à Franeker. Il l'occupa pendant douze ans; il y montra beaucoup de savoir, un esprit original et une légère tendance au paradoxe. Le jardin botanique lui dut des embellissements, et la bibliothèque des augmentations notables et gratuites, grâce à l'habileté avec laquelle il sut provoquer la munificence des grands seigneurs et piquer sur ce point leur émulation. Son premier ouvrage, *de Scriptis medicis libri duo*, qu'il publia en 1637, à Amsterdam, fit sensation en Hollande, et fut remarqué des savants étrangers. C'est un livre de bibliographie médicale très-incomplet, comme le sont toujours ces sortes de livres, mais qui, augmenté et corrigé, a servi à en faire d'autres. Merklin l'a publié à Nuremberg, quarante-neuf ans plus tard, avec des additions considérables, sous le titre de : *Lindenius renovatus.* Mais l'ouvrage le mieux fait pour fixer l'attention des savants, fut celui que Van der Linden publia en 1653, à Amsterdam, et qui a pour titre :

Medicina physiologica, novâ curatâque methodo, ex optimis quibusdam auctoribus contracta et propriis observationibus locupletata, in-4°. L'auteur y mit à profit les travaux de Vésale, tout en les critiquant. Il y donna une description étendue de certains organes, notamment de l'oreille, et présenta des observations singulières sur la vue. Enfin il y soutint que la substance du cerveau est insensible, et prétendit pour la première fois qu'Hippocrate avait connu la circulation du sang.

Les livres de Van der Linden et son enseignement jetèrent tant d'éclat, que les universités d'Utrecht et de Leyde se disputèrent l'honneur de posséder un si habile homme. Van der Linden préféra la ville de Leyde, où il avait fait ses études, et il y accepta les fonctions de professeur. Il continua dans cette ville ses travaux et ses publications. En 1656, il y fit imprimer, sur des questions de médecine, un recueil de thèses, dont quelques-unes présentent de l'intérêt : c'est le *Selecta medica et ad ea exercitationes batavæ.* Quatre ans plus tard, revenant à la médecine d'Hippocrate, qui avait toujours été son étude favorite, il mit au jour ses recherches sur la physiologie des anciens, et entra dans de grands détails touchant le degré de connaissance que l'antiquité avait eu de l'anatomie humaine, du jeu et des attributions des organes. L'ouvrage qu'il donna sur ces matières a pour titre : *Meletemata medecinæ hippocraticæ*, Leyde, 1660, in-4°. Jean-Jacques Dobelius, docte médecin de l'université de Rostock, a donné un abrégé de ce livre, qui fut imprimé à Francfort, en 1672, et qui est intitulé : *Joannis Antonidæ Van der Linden meletemata medecinæ hippocraticæ contracta*, sans nom d'auteur, il est vrai; mais c'est à Dobel qu'on attribue généralement cet abrégé.

Le plus grand fait médical du xviie siècle était la découverte de la circulation du sang par le fameux docteur Guillaume Harvey. Le livre qu'il avait imprimé à Londres, et qu'il venait de réimprimer à Rotterdam, avait fait dans le monde savant une sensation immense, et semblait annoncer une révolution dans l'art de guérir. En réalité, aucun médecin, avant Harvey, n'avait parlé de la circulation du sang, et le docteur anglais était le premier qui en eût observé les phénomènes et déterminé les lois. Cependant Antonides Van der Linden contesta vivement à son confrère l'honneur d'une aussi importante découverte, et s'attachant à cette question d'une manière toute spéciale, il fit paraître à Leyde, en 1661, son traité : *Hippocrates, de circuitu sanguinis*, où il prétendit que le plus grand médecin de l'antiquité avait connu la circulation du sang. Mais autre chose était d'avoir soupçonné ou même d'avoir connu cette grande condition de la vie, autre chose était de la démontrer; et l'on pouvait dire à Van der Linden : qu'une vérité n'appartient pas à celui qui la trouve, mais à celui qui la prouve.

On doit encore à Van der Linden de bonnes éditions des œuvres de Spigel et des œuvres de Celse. Mais un véritable service qu'il rendit à la science, fut l'édition des œuvres d'Hippocrate, à laquelle il donna des soins tout particuliers. Il la fit imprimer à Leyde, sous ses yeux, et choisit pour la mettre en regard du texte grec, la version latine de Cornarius, qui passe en effet pour la meilleure. Cette belle édition, qui fait partie de la collection des *Variorum*, est regardée comme une des

plus correctes, et elle offre cet avantage, dit le *Journal des Savants*, cité par Bayle, qu'elle correspond aux meilleures éditions précédentes, par le moyen de chiffres placés en marge, qui renvoient aux pages où chaque morceau se trouve dans les éditions diverses. Le *Journal des Savants* reproche néanmoins à Van der Linden d'avoir altéré, par des corrections un peu arbitraires, le sens de certains passages qui étaient auparavant très-clairs.

Antonides Van der Linden mourut à Leyde, au mois de mars 1664, au moment où il allait achever son édition des œuvres d'Hippocrate, qui ne fut donnée au public que l'année suivante. Notre célèbre Guy Patin a souvent parlé, dans ses *Lettres*, de Van der Linden, qu'il regardait comme un homme fort éclairé; mais il le soupçonnait d'être entêté de l'alchimie et de la pierre philosophale. En apprenant la mort de son illustre confrère, il écrivit : « Cet auteur est mort à Leyden, âgé de cinquante-trois ans (c'était cinquante-cinq ans qu'il fallait dire), d'une fièvre avec fluxion sur la poitrine, après avoir pris de l'antimoine, et sans s'être fait saigner. Quelle pitié! faire tant de livres, savoir tant de latin et de grec, et se laisser mourir de la fièvre et d'un catarrhe suffoquant, *sans se faire saigner!* »



G. de et J. Baudry Editeurs

Photog. par Bisson Fr. _ Imp. Lemercier Paris

182

JANUS LUTMA

Le portrait de Jean Lutma, fameux orfévre de Groningue. Il est vu de trois quarts, assis dans un fauteuil, et tient de la main droite une figure de métal. Il porte sur la tête une calotte de velours, et il est couvert d'une large robe doublée de fourrure. A côté de lui, tout à la droite de l'estampe, est une table où l'on voit briller une espèce de plat ou soucoupe d'argent, une boîte remplie de poinçons et un maillet, attributs qui caractérisent l'art de l'orfévre. On lit au-dessus de cette table, sur un mur, les mots *Joannes Lutma Aurifex natus Groningae*, écrits en caractères fort réguliers et certainement étrangers à la main de Rembrandt. Dans le fond de la droite, est une petite croisée à châssis de plomb, sur l'appui de laquelle se trouve une bouteille. Dans le haut de la croisée est gravé : *Rembrandt*, et au-dessous : *f.* 1656.

Il y a quatre différents états de ce morceau :

Premier état. Ce n'est qu'une première ébauche, extrêmement faible et sans effet, l'eau-forte ayant peu mordu. De la plus grande rareté.

Second état. La planche a tout son effet, et le noir en est riche et velouté; mais elle n'est pas entièrement terminée, car, de même que dans le premier état, on n'y voit pas encore la croisée, ni les noms de Lutma et de Rembrandt. Rare.

Troisième état. Avec la croisée et les noms de Lutma et de Rembrandt. Les bonnes épreuves de ce troisième état sont fort chargées de manière noire, même dans le mur du fond, dont les travaux à la pointe sèche ne sont pas encore entièrement ébarbés. Rare sur papier du Japon.

Quatrième état. La planche est réduite à la hauteur de 185 millimètres, non compris une marge de 7 millimètres, qui se trouve dans le bas. Ce dernier état, du reste sans valeur sous le rapport de l'art, est extrêmement rare et passe pour presque unique. Nous ne l'avons vu qu'au musée d'Amsterdam; c'est l'épreuve qui faisait partie de la collection Van Leyden. Il est vraisemblable que l'on aura détruit la planche immédiatement après l'avoir réduite, et qu'on aura seulement tiré une ou deux épreuves pour se rendre compte de l'effet de cette réduction, peut-être aussi pour le seul plaisir de faire une *rareté.*

Nota. Pierre Yver fait mention d'une épreuve antérieure au premier état connu. Voici en quoi elle en diffère : les mains sont toutes blanches et le bonnet n'est que légèrement formé et de peu de tailles; la partie de la cravate qui est à la gauche du cou est sans aucun trait ni pli, et par conséquent entièrement blanche. L'on n'y aperçoit pas non plus la croisée ni la bouteille, mais simplement

quelques tailles fines et légères dans le fond de la droite. Cette épreuve n'est, suivant toute apparence, qu'une épreuve d'essai, ou peut-être n'est-elle, comme dit Bartsch, qu'une de ces maculatures que les graveurs tirent des planches pour en extraire parfaitement tout ce qui reste du noir d'imprimeur, et qui sont toujours fort grises, parce qu'on n'enduit la planche, pour cette opération, que d'huile d'olive et de térébenthine.

Hauteur, 0,198. Largeur, 0,149.

BARTSCH, 276. CLAUSSIN, 273. WILSON, 278.

Si les traditions du métier sont insuffisantes à celui qui n'a pas le génie de l'art, elles sont presque inutiles à celui qui le possède. Voyez comme Rembrandt a su obtenir ici toute la vigueur et tout le charme de son effet sans s'inquiéter des règles connues et des méthodes consacrées. Comme ses tailles sont mal disciplinées, et pourtant comme elles mettent bien à leur place le clair et l'ombre, et accentuent à propos ce qui donne le relief, ce qui exprime la vie! Fourrure, soie ou velours, il attaque toute chose avec la même liberté d'allure; il laisse courir sa main au gré d'une indépendance qui est toujours guidée pourtant par un instinct de la forme, par un sentiment exquis de ce qui doit avancer ou fuir, de ce qui est mat, dur, poli, chatoyant, ligneux ou friable. La pierre du mur, le chêne de la table, le fer du maillet, la boîte remplie de poinçons, et la soucoupe d'argent, qui brille à une place où toute autre matière s'éteindrait, toutes ces choses sont rendues par des tailles d'un grain plus carré, plus égal, et par conséquent plus froid que celles qui rendent la doublure fourrée de la robe et les aspérités du crépi de la muraille, sur la gauche de l'estampe. Mais encore une fois, c'est en jouant avec sa pointe, et à travers le désordre pittoresque de ses hachures, que le peintre-graveur nuance la touche de chaque objet, en indique la substance, en varie l'accent. Quant au rendu de la chair, il est vraiment merveilleux. En regardant de près les grosses hachures qui modèlent le nez et la joue du personnage, on se demande comment de ce réseau de tailles courtes, tremblées, inégales, a pu se dégager la physionomie de Lutma, avec sa double expression de bonhomie et de finesse; mais, grâce à l'énergie du repoussoir, aux ombres vigoureusement sabrées, mais tranquilles, qui enveloppent toute l'estampe, les plus grossiers travaux de la chair sont devenus délicats; les poutres du visage sont passées à l'état de demi-teinte.

Nous savons peu de chose sur Lutma le père; mais son fils est connu des amateurs par des estampes curieuses dans lesquelles il s'est servi du ciselet au lieu de burin, genre de gravure qu'il appelait lui-même *opus mallei*, ouvrage fait au maillet. Il a gravé dans cette manière quatre portraits en forme de bustes antiques, fort estimés et très-difficiles à trouver beaux d'épreuves. Ils sont tous les quatre in-folio, et représentent Lutma le père, Lutma le fils, le poëte Vondel, surnommé le cygne batave, *olor batavus*, et le célèbre historien P. C. Hooft, que les Hollandais appellent un second Tacite, *alter Tacitus*. Ces portraits peuvent faire considérer Lutma le jeune comme le véritable inventeur de la gravure à l'imitation du crayon, dont François

et Demarteau se disputèrent la découverte au siècle dernier. Le ciselet armé de dents dont se servait Lutma n'est autre chose que notre *roulette*. Seulement au lieu de le promener avec la main sur la planche, Lutma en imprimait les dents à coups de marteau ou de maillet, *mallei*.

Lutma le jeune a aussi gravé à l'eau-forte, dans le goût de Rembrandt, un portrait de son père, presque vu de face et vêtu d'une robe doublée d'hermine, tenant d'une main un porte-crayon, de l'autre des lunettes, et fort ressemblant, du reste, à celui-ci. On connaît aussi, de Lutma, un très-rare portrait de lui-même, est représenté dessinant, coiffé d'un chapeau élevé, et enfin quelques ruines romaines gravées avec beaucoup de goût, et datées de 1656.



PETIT BUSTE DE LA MÈRE DE REMBRANDT

Un buste de la mère de Rembrandt spirituellement et légèrement gravé. La tête est couverte d'une espèce de coiffe relevée sur l'oreille droite et pendante sur l'oreille gauche. La figure est dirigée vers la droite de l'estampe, d'où vient la lumière. Sa robe est ouverte par devant. Le fond est clair et ombré seulement d'une seule taille le long du dos. On lit au haut de la droite : *R.* 1628; le chiffre 2 est retourné.

Claussin décrit deux états de cette planche, et voici en quels termes :

« *Première épreuve* de la dernière rareté, où la tête seule est terminée. Le côté de la coiffe relevé sur l'oreille droite, ainsi que la partie extérieure de cette même coiffe, pendante sur l'épaule gauche, n'y sont point exprimés. Le buste manque entièrement.

« *La seconde épreuve* est celle qui a été décrite, où la coiffe est terminée et le buste gravé. Comme Rembrandt a fini cette coiffe à la pointe sèche, sans en avoir ôté les barbes, il en résulte que ces mêmes parties sont chargées de manière noire dans les anciennes épreuves. »

Claussin ayant décrit ce premier état, il est à présumer qu'il l'a vu, bien que son habitude, quand il cite une grande rareté, soit de dire dans quel cabinet il l'a rencontrée; mais nous voulons signaler après lui une erreur dans laquelle ne manqueraient pas de tomber quelques amateurs en consultant l'œuvre d'ailleurs si magnifique du Cabinet des Estampes de Paris. Il se trouve dans cet œuvre un premier état, où la planche a 75 millimètres de hauteur au lieu de 65, et l'épreuve est tellement faible que certains travaux n'y paraissent point, et qu'ainsi on peut la prendre pour une simple ébauche. En y regardant de très-près, je me suis aperçu que ce premier état était factice, et que pour faire croire à une plus grande hauteur de la planche, on avait ajouté à l'épreuve, dans sa partie supérieure, une petite bande de papier de 10 millimètres, après avoir eu soin de se procurer un tirage assez pâle pour que les tailles les plus fines ne vinssent pas à l'impression. En retournant l'épreuve du Cabinet des Estampes, j'ai fait cette autre remarque, que les filigranes du papier sont, au verso, dans le sens horizontal, tandis qu'ils sont verticaux de l'autre côté, d'où il suit que l'épreuve a été doublée, sans aucun doute pour dissimuler la frauduleuse addition de la bande de papier. Mais voulant pousser plus loin l'illusion, l'auteur de la supercherie a jeté dans le haut de l'épreuve quelques taches feintes, qu'il a très-habilement disséminées, de manière

que l'œil ne fût pas frappé de deux taches véritables que la sophistication de l'estampe avait produites sur la ligne de jonction des deux papiers. Ensuite, par des salissures adroites, pratiquées tant au delà de cette ligne qu'en deçà, il a masqué de son mieux la démarcation qui aurait trahi sa fraude.

Hauteur, 0,065. Largeur, 0,063.

BARTSCH, 354. CLAUSSIN, 343. WILSON, 348.

Bien que cette petite estampe soit une des premières que Rembrandt ait gravées, c'est peut-être la plus parfaite qui soit sortie de sa main. A aucune époque de sa vie, le grand peintre n'a eu la pointe plus délicate et plus sûre, jamais il ne poussa plus loin le sentiment des plans, ni le bonheur de l'exécution. Rien de plus admirable en fait de petites gravures. Le choix des tailles au moyen desquelles il a modelé l'attendrissement des tempes, l'enchâssement des yeux et les sourcils ravagés par le temps, la joue de son modèle, sillonnée de rides, la bouche finement plissée par une longue habitude d'observation et de légère ironie, et les méplats du nez et les sécheresses du menton. Rembrandt n'avait, en 1628, que vingt-deux ans, et déjà il était accompli dans l'art de sentir et dans le talent d'exprimer. A un âge où il n'était pas encore sorti de la maison paternelle, car il ne s'établit à Amsterdam qu'en 1630, il était naturel qu'il commençât par ses parents ses études de la figure humaine; mais ce qui est tout à fait remarquable, c'est que les deux premières gravures qu'il fit du buste ou de la tête de sa mère, et qui sont l'une et l'autre datées de 1628, sont les plus étonnantes de toutes, et que même dans le beau portrait que nous appelons *la Mère de Rembrandt au voile noir* (Bartsch la nomme *Vieille femme assise*), l'artiste n'a pas mieux rendu les palpitations de la vie présente, ni les traces profondes de la vie passée.



189

LA MÈRE DE REMBRANDT

AU VOILE NOIR

C'est le nom qu'il convient de donner à cette pièce, que Bartsch et Claussin appellent *Vieille femme assise.*

Elle est assise, en effet, dans un fauteuil, devant une table ronde dont on ne voit qu'une partie, et le corps dirigé vers la droite, d'où vient le jour. Sa tête, qui est vue de trois quarts, est extrêmement finie et porte le caractère d'une femme très-âgée. Elle a pour coiffure un voile noir, et elle est revêtue d'un mantelet garni de fourrure. Ses mains, posées devant elle, sont croisées l'une sur l'autre. On lit vers le milieu de la gauche, derrière le fauteuil : *Rt. f.*

On connaît maintenant quatre états différents de cette estampe. Ils se trouvent au Musée d'Amsterdam où nous les avons vérifiés.

Premier état. Il est de la plus grande rareté. L'ombre au-dessous du fauteuil n'est formée que de deux tailles légères qui se croisent. Les tailles tirées obliquement de gauche à droite, et qui croisent celles du fond, dans l'ombre portée par le fauteuil, ne s'élèvent pas aussi haut que ces premières tailles. Le monogramme *Rt. f.* est gravé très-légèrement.

Second état. L'ombre au-dessous du fauteuil est fortifiée par de petites tailles, données verticalement, et les secondes hachures obliques, croisant celles du fond, s'élèvent aussi haut que ces premières tailles et touchent au monogramme.

Troisième état. La ligne du nez est marquée d'un second trait dans toute sa longueur. La tache noire qui se voyait au bout du nez, est effacée.

Quatrième état. La planche est coupée en ovale et la gravure est très-affaiblie.

Hauteur, 0,145. Largeur, 0,128.

BARTSCH, 345. CLAUSSIN, 333. WILSON, 339.

Il n'est pas de portrait que Rembrandt ait plus souvent recommencé que celui de sa mère, si ce n'est le sien propre, et toujours il a parfaitement réussi à exprimer, soit avec la pointe, soit avec le pinceau, les rides de marbre, les innombrables rides de cette tête pleine de caractère, et qui est certainement des plus belles dans son genre. Le précieux Gérard Dow, le fameux Denner lui-même

n'allèrent jamais plus loin dans le modelé d'un de ces masques parcheminés qu'ils se plaisaient tant à peindre, ni dans le rendu de ces mains de vieilles femmes qui étaient le triomphe de leurs pinceaux; mains fines et rugueuses tout ensemble, sillonnées de plis profonds, accidentées de verrues et dont la peau, tour à tour épaisse et transparente, lisse et grenue, recouvre des os luisants, des tendons encore fermes et, çà et là, des veines gonflées.

Il n'existe qu'un seul acte émané de la mère de Rembrandt : c'est son testament daté du 4 juin 1634. Elle était veuve alors, et il est dit dans cette pièce qu'elle ne savait pas écrire. Nous avons fait à Leyde bien des recherches pour savoir encore quelque chose de particulier sur les parents de Rembrandt. Voici tout ce que nous avons trouvé, et c'est à M. Rammelman Elsevier que nous le devons. Du dépouillement de divers actes découverts à Leyde par cet habile archéologue, il résulte que :

Lysbeth Harmensz (fille d'Herman) veuve en 1574 de Gerrit Roelops Van Ryn, fut mariée en 1581, en secondes noces, à Cornelis Claasz (fils de Nicolas) meunier de Berckel. De son premier mariage, elle eut deux enfants :

HARMEN VAN RIJN

Marié à Leyde le 8 octobre 1589 dans l'église de Saint-Pierre, à Cornélie Van Zuitbrouck, fille de Guillaume Adrien de Zuitbrouck, de laquelle il eut les sept enfants dont les noms suivent :

Adrien.

Gerrit (décédé en 1631).

Machtelt (Mathilde).

Sara.

Willem (né en 1597)

Rembrandt, né le 15 juillet 1606 à Leyde même.

Lysbeth.

MARIETTE VAN RIJN

Mariée à Pierre-Nicolas de Merenblick, batelier, duquel elle eut des enfants. L'année de son mariage, elle convint avec son frère Harmen de partager la maison de leur père, située à Leyde dans le Weddesteeg, (petite rue de l'Abreuvoir) et d'y demeurer en deux familles. Elle mourut en 1600.

Dans le testament du père de Rembrandt, reçu par le notaire Wondevliet, à à la date du 1er mars 1600, il est dit qu'il demeurait dans le Weddesteeg. Il n'avait alors que cinq enfants. Les deux autres, Rembrandt et Lysbeth, sont mentionnés dans un acte de 1622. Les autres pièces trouvées par M. Elsevier sont : 1° Un registre mortuaire où figurent une fille d'Herman comme enterrée le 2 mai 1604, et un autre enfant du dit Herman, enterré le 6 avril 1604. Une peste qui affligea la Hollande dans cette année 1604, explique ces deux morts si rapprochées. Dans l'un de ces actes, Herman Gerritsz (fils de Gerrit) est qualifié de meunier, *molenaar*. 2° Un testament de Lysbeth Van Rijn, du 24 juin 1642, par lequel elle laisse 900 florins à chacun de ses deux frères, Rembrandt et Adrien, en sus de leur part.



Photog par

192

LA FEMME DE REMBRANDT

PIÈCE IMPROPREMENT DITE

LA GRANDE MARIÉE JUIVE

Le portrait d'une femme qu'on appelle la *Grande Mariée juive*, pour la distinguer d'une figure à mi-corps appelée la *Petite Mariée juive*. Elle est assise, dirigée vers la gauche et vue jusqu'au-dessous du genou. Sa tête nue est garnie de longs cheveux qui lui couvrent entièrement les épaules et qui sont retenus au-dessus du front par un cordon de perles. Elle tient de la main gauche un rouleau de papier, et appuie la droite sur le bras du fauteuil dans lequel elle est assise. Auprès d'elle, à sa droite, est une table chargée de papiers et de livres. Par-dessus sa robe, qui paraît être de velours, elle porte une espèce de peignoir. Elle se détache sur un fond d'architecture. Ce portrait rare est gravé très-habilement et avec beaucoup de soin; il est très-chargé de travaux. On lit au bas de la gauche, auprès de la main droite du modèle: *R.* 1634. Ce monogramme et ces chiffres sont écrits à rebours.

Claussin ne compte que trois états de cette planche; mais il y en a réellement quatre.

Premier état. D'une extrême rareté. Il n'y a que le buste qui soit fini, ainsi que la partie supérieure du fond, dont l'architecture est plus simple que dans les états suivants. L'ombre portée par la figure est plus haute, étant de niveau avec le sommet de la tête. On a remarqué avec raison que dans cet état, le travail de la pointe était plus agréable et plus léger. Cependant les deux ou trois épreuves que nous avons vues, étaient d'une teinte grise, d'un effet très-pâle, confuses et maculées.

Second état. Il est encore plus rare que le précédent. La planche est terminée. L'architecture ne présente pas, au-dessus de la tête du modèle, les divisions dont il sera parlé plus bas. Les mains et le peignoir sont blancs, c'est-à-dire ne sont pas encore couverts des tailles légères qu'on remarque dans les états suivants.

Troisième état. L'architecture présente, entre autres petits changements, une division longitudinale qui fait voir dans la pierre une nouvelle saillie: mais les mains et le peignoir sont encore blancs. Le contour du nez est plus arrêté, plus ferme, et rend le nez plus mince.

Nota. Les travaux sur les mains et sur le peignoir sont postérieurs aux changements introduits dans l'architecture. Il n'est donc pas possible que le

duc de Bedford possède (ou ait possédé) une épreuve où les mains soient couvertes de tailles légères, tandis que l'architecture ne présenterait pas encore les changements que nous venons de signaler. Wilson a dû se tromper ici, ou bien l'épreuve du duc de Bedford était sophistiquée [1].

Quatrième état. Les mains et le peignoir, qui étaient trop clairs dans les épreuves antérieures, sont couverts de tailles légères.

Claussin, en parlant de ce quatrième état, qui est le troisième de son catalogue, dit que « l'on en reconnaît les belles épreuves à un point ou tache noirâtre qui se trouve sur la partie claire de la joue gauche, vers le haut. Plus cette tache est forte, plus l'épreuve est ancienne et belle. » Cette indication qui peut être utile aux amateurs, peut servir aussi à les tromper sur le degré d'ancienneté de l'épreuve, parce qu'il est facile de rendre une tache plus apparente, par le seul emploi de la pierre d'Italie. Soit dit cependant pour ceux-là seulement dont l'œil n'est pas très-exercé.

Hauteur, 0,218. Largeur, 0,167

BARTSCH, 340. CLAUSSIN, 330. WILSON, 337.

En examinant ce portrait avec beaucoup d'attention, j'y ai remarqué un monogramme et une date qui avaient échappé aux auteurs des précédents catalogues. Cette date, qui est celle du mariage de Rembrandt, 1634, m'a fait penser que la prétendue *Mariée juive* était tout simplement la femme de Rembrandt lui-même. Pour m'en assurer, j'ai rapproché cette pièce des deux portraits connus de la femme de Rembrandt. Le premier est celui qui la représente à côté de lui, dans l'estampe que Bartsch, Claussin et Wilson ont cataloguée sous le nº 19; le second est en buste et de profil : c'est la *femme coiffée en cheveux* (nº 337 de Claussin). Ces deux portraits, bien que l'un soit un simple croquis et l'autre un profil, offrent une ressemblance incontestable avec la *grande mariée juive*. On y retrouve le même front bas, les mêmes cheveux longs, abondants et ondés, un nez bien fait, une bouche épanouie, dont la lèvre inférieure est épaisse et légèrement relevée, des joues pleines, et au-dessous du menton un pli très-marqué qui sépare le menton de la naissance du cou et qui, dans une tête d'ailleurs si jeune, est un trait vraiment caractéristique. Maintenant, si l'on considère que ce portrait de mariée a été gravé par Rembrandt l'année même de son mariage, et qu'il a été fini avec une complaisance, avec un soin tout particuliers, on sera convaincu, comme nous le sommes, que ce n'est pas là un portrait de fantaisie, et que le peintre a employé les loisirs de la lune de miel à dessiner le portrait de sa femme, telle qu'il l'avait vue le jour de ses noces, dans tout l'éclat de sa parure de mariée, les yeux brillants d'une joie naïve,

1. Voici comment Wilson décrit ce troisième état : « the hands and the toilet gown are lightly shaded throughout, and some other places on the shadows are more worked upon, but the architecture is still without divisions indicating stone work. Such an impression is in the collection of the Duke of Bedford. »

et tenant à la main le contrat de son bonheur. Et ce qui me confirme de la manière la plus positive dans cette opinion, c'est que la peinture originale de cette prétendue *Mariée juive* existe à Londres, dans le cabinet de M. Donnadieu, telle qu'elle a été gravée en manière noire par Haid, en 1781, pour la collection de Boydell[1]. Mais dans le tableau, la mariée n'est pas seule : elle est accompagnée d'une vieille femme qui est évidemment la mère de Rembrandt, dont nous avons tant de fois le portrait. A côté de la mariée, qui tient un papier, et qui est assise comme dans l'estampe, on voit un miroir, et sur une table recouverte d'un riche tapis, une cassette entr'ouverte. Ce tableau, qui ressemblait si fort à la fameuse estampe de Rembrandt, improprement appelée la *Mariée juive*, a été décrite par John Smith dans son *Catalogue raisonné of the works of the most eminent painters*[2], comme représentant le sujet de Bethsabé qui reçoit un message de David? On peut voir que cette différence d'interprétation fait jouer un rôle bien équivoque à la femme et surtout à la mère de Rembrandt; mais les auteurs de catalogues n'y regardent pas ordinairement de si près. Buchanan, dans ses curieux *Memoirs of painting*, voit dans ce tableau non pas la femme, mais la maîtresse de Rembrandt, et il le signale sous ce titre dans le catalogue de la collection Vitturi : *Rembrand's mistress. From prince Carignan's collection at Turin. Lord Maynard : bought at his sale, and sold to sir H. Mildmay.*

Mais pour en revenir au mariage de Rembrandt, dont l'acte a été récemment découvert dans les archives de la ville d'Amsterdam, cet acte est du 10 juin 1634. Il est passé entre : « Rembrandt Van Rijn, fils de Herman, de Leyde, âgé de vingt- « six ans (il se rajeunissait ici de deux ans, car il était né en 1606), demeurant « dans le Breestraat, montrant le consentement de sa mère, d'une part; et, d'autre « part, Saskia Uylenburg, de Leuwaarden, demeurant au bilt de Saint-Annenkerk, « ayant pour témoin son cousin, Jean Corneille, prédicant. »

Saskia était fille de Rombertus Uylenburg, docteur en droit, pensionnaire de la ville de Leuwaarden, et qui, depuis 1584 jusqu'à 1597, appartint à la magistrature de cette ville, soit comme bourgmestre, soit comme échevin. En 1597, il devint conseiller de la cour de Frise, et il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1624. On s'est demandé de quelle façon avait pu se faire la connaissance du peintre avec la famille Uylenburg. Un poëte hollandais, M. Van Lennep, dans une esquisse historique sur Rembrandt, nous apprend que Saskia était la nièce de Wouter, aubergiste d'Amsterdam, tenant le *Oude Zijds Heeren Logement*, et que cet aubergiste, chez lequel Rembrandt avait demeuré, fut l'intermédiaire du mariage. Mais il est

1. Si nous invoquons ici le nom de M. Donnadieu, c'est qu'il n'est pas indifférent de trouver un tableau de maître dans les mains du premier venu, ou bien dans la possession d'un amateur aussi connu par ses belles collections et par la sûreté de son coup d'œil.

2. Smith, ainsi qu'il le déclare lui-même, n'a point vu le tableau et ne l'a décrit que d'après la gravure de Haid. Voici, du reste, la description telle qu'elle se trouve dans la septième partie de son catalogue au numéro 34 de l'œuvre de Rembrandt :

« Bathseba receiving a message from David. The picture represent a handsome portly woman, with long flaxen hair, falling in « tresses on her shoulders, attired in a richly embroidered robe and mantle, seated, resting one hand on the elbow of the chair, « and holding a letter in other, the contents of which appear to occupy her thoughts. A covered toilet, on which are a looking-glass « and a jewel casket, stands before her, and on the forther side of the table is an elderly woman, the messenger of the king. The « figure is seen to the kness. Engraved by J. G. Haid, under the title of *Rembrandt's mistress.* Described from the print. »

beaucoup plus probable, comme le pense M. Scheltema, que Rembrandt connut Saskia par l'entremise du pasteur Jean Corneille Sylvius, qui avait épousé Aeltje Uylenburg, nièce de Rombertus Uylenburg, et qui était par conséquent le cousin de Saskia. En 1633, un an avant le mariage de Rembrandt, ce grand peintre avait gravé le portrait de Jean Corneille Sylvius, qui était depuis longues années ministre pédicant à Amsterdam, et, suivant toute apparence, ce fut par lui qu'il se maria, car les parents de Saskia Uylenburg étant morts en 1634, Sylvius se trouvait, lui ministre célèbre et vénéré, le tuteur naturel de sa cousine[1]. Du reste, en affirmant que ce portrait de la *Mariée juive* n'est autre que celui de la femme de Rembrandt, nous devons ajouter qu'il s'agit ici de la première femme de ce grand peintre, car il se maria deux fois, ainsi que nous le dirons plus bas, et ainsi que le prouvent les registres du Westerkerk, église occidentale d'Amsterdam.

1. Voyez dans l'œuvre, l'article de Jean Corneille Sylvius, et ce que nous révélons au sujet de ce portrait.



de et Baudry Editeur Photog par B aun ... ement ... s

193

LA FEMME DE REMBRANDT

PIÈCE DITE :

FEMME COIFFÉE EN CHEVEUX

Portrait de femme à mi-corps, dirigé vers la droite de l'estampe. La tête en est agréable et vue un peu plus que de profil : elle est coiffée en cheveux avec plusieurs rangs de perles ; elle porte un collier à deux rangs, avec un mouchoir de dentelle ouvert par devant et pendant des deux côtés. Sa taille est courte et les manches de sa robe sont ouvertes et composées de différentes bandes d'étoffes. Au-dessus de sa tête, on lit : *Rembrandt f.*, 1634.

Hauteur, 0,088. Largeur, 0,067.

BARTSCH, 347. CLAUSSIN, 337. WILSON, 342.

Nous avons déjà parlé à propos de la pièce improprement appelée la *Grande mariée juive*, de la ressemblance qui existe entre cette mariée et la *Femme coiffée en cheveux*. Ces deux figures ressemblent l'une et l'autre à la femme de Rembrandt, telle qu'il l'a représentée à côté de lui dans le morceau connu sous le nom de *Rembrandt et sa femme*. Que si l'identité de la personne n'était pas évidente, nous ajouterions comme preuve, que la *Femme coiffée en cheveux*, ainsi que la *Grande mariée juive*, a été gravée en 1634, c'est-à-dire l'année même du premier mariage de Rembrandt. Mais indépendamment de cette considération, il est clair que la personne représentée dans l'estampe de *Rembrandt et sa femme* est exactement la même que celle-ci. Le front bas, la chevelure abondante et blonde, le nez droit, la bouche étroite et fermée, les joues, l'air de tête, les épaules hautes, la taille très-courte, tout est semblable, tout, dis-je, jusqu'à ce corsage dont les manches sont composées des mêmes bandes d'étoffe, et bouillonnées de la même façon. Quant au premier mariage de Rembrandt, nous en avons donné les détails à propos de la *Grande mariée juive* : Nous n'avons pas à y revenir.



209

REMBRANDT AU VISAGE ROND

Petit buste, très-rare, ressemblant à Rembrandt et gravé d'une grosse pointe. La tête est nue, rentrée dans les épaules et vue presque de face. Les cheveux sont crêpus et tombent sur l'œil gauche; les yeux sont couverts, le visage est rond et le nez gros. Le buste est éclairé par la droite, et un peu tourné de ce côté. Les épaules ne sont exprimées que par un double trait à la hauteur des oreilles. La poitrine est légèrement ombrée avec des hachures tirées de la gauche à la droite. Le fond est tout blanc.

Il existe quatre états différents de ce petit buste.

Premier état. La planche est plus grande : elle porte, en hauteur, 63 millimètres au lieu de 42, et en largeur 47 millimètres dans le haut et 49 dans le bas, au lieu d'une largeur régulière de 40 millimètres. D'une extrême rareté.

Second état. Les ombres du visage et surtout celles du menton sont reprises et fortifiées par des travaux durs. La planche ne paraît pas ébarbée; elle a du reste les mêmes dimensions que dans l'état précédent, et le même degré de rareté.

Troisième état. La planche est ébarbée et réduite aux dimensions de 42 millimètres de hauteur sur 40 de large.

Quatrième état. Cette épreuve diffère de la troisième en ce qu'une petite taille en zigzag sur l'épaule gauche est effacée.

Hauteur, 0,042. Largeur, 0,040.

BARTSCH, 5. CLAUSSIN, 5. WILSON, 5.

210

REMBRANDT RIANT

Un petit buste d'homme qui ressemble à tous les portraits connus de Rembrandt. Il est gravé finement et avec esprit. La tête est vue de face et coiffée d'un bonnet. Les cheveux sont abondants et frisés; ils couvrent presque entièrement le front. La bouche, ouverte et riante, laisse voir les dents supérieures. Le corps est dirigé vers la droite de l'estampe d'où vient le jour, et revêtu d'un manteau qui est fermé par devant avec quatre boutons. Un bout de collet pend au cou du personnage.

Au-dessus de son bras droit, on voit, dans le fond, une ombre très-légère, formée de quelques fines hachures non croisées. Au haut de la planche, du même côté, c'est-à-dire à la gauche du spectateur, on lit le monogramme et la date : *Rt.* 1630, légèrement gravés. Ce morceau est rare. On en connaît, non pas deux, mais trois états.

Premier état, non décrit. La planche est raboteuse et plus haute de deux millimètres. Elle a de plus une forme irrégulière, la largeur étant, dans le haut, de 42 millimètres, et dans le bas, de 45.

Second état. Les bords sont nettoyés; la planche est réduite et remise d'équerre. Elle est gravée légèrement et cependant d'un ton très-coloré.

Troisième état. La planche est retouchée. La partie ombrée des cheveux, le côté droit du visage, et l'ombre de l'épaule droite sont noircis par un travail régulier au burin. Les cheveux, qui présentaient deux clairs sur la gauche, n'en présentent plus aucun.

Hauteur, 0,049. Largeur, 0,042.

BARTSCH, 316. CLAUSSIN, 29. WILSON, 29.

Gersaint et Bartsch avaient rangé ce morceau dans la classe des portraits d'hommes; Claussin et Wilson l'ont fait passer avec raison dans la classe des portraits de Rembrandt. Il n'est pas rare que les peintres prennent leur propre figure pour type et s'en servent comme d'un modèle familier, d'autant plus utile que c'est un modèle intelligent et qui peut se plier à tous les caprices de la pensée; mais Rembrandt est celui de tous les peintres qui a le plus souvent posé devant lui-même. Il a observé l'humanité entière dans un homme, et cet homme c'était lui. A tous les moments du jour, il s'étudiait devant son miroir, et cherchait à démêler dans les traits de son visage les plis correspondant à la joie ou à la douleur, les rides de la mélancolie, les contractions du rire, enfin toutes les altérations produites sur la physionomie par les mouvements de l'âme, les variations de l'humeur ou la permanence du caractère.

Que si les portraits de Rembrandt n'ont entre eux qu'une ressemblance de famille, ressemblance qui même a pu échapper quelquefois aux iconographes, cela tient, on le conçoit, à ce que le peintre a cherché dans sa tête, non pas le modèle d'un portrait rigoureux, mais le motif d'une expression générale. En d'autres termes, Rembrandt poursuivait l'idéal de sa pensée dans la réalité de sa figure. Une chose remarquable, au surplus, c'est que parmi l'œuvre immense de ce grand homme (tableaux ou gravures de sa main), on ne trouve que deux fois la physionomie de l'hilarité; une seule estampe de lui, et une seule peinture, celle qui est au musée de Dresde, le représentent la bouche ouverte et riante. Rembrandt était un homme habituellement sérieux, mélancolique et rêveur, et l'on peut juger, à l'ensemble de ses ouvrages, que l'expression de la gaîté était, chez lui, plutôt l'étude d'un des aspects de la vie, que la manifestation de son propre cœur.



REMBRANDT AU SABRE ET A L'AIGRETTE.

Il est vu de trois-quarts, et dirigé vers la droite de l'estampe d'où vient le jour. Il a sur la tête un petit bonnet de fourrures, surmonté d'une aigrette blanche, fixée par un gros diamant. Il porte des cheveux longs et crépus; on lui voit une perle à l'oreille droite. Il est vêtu, à peu près comme un Hongrois, d'une espèce de justaucorps à brandebourgs, par-dessus lequel est un manteau qui est attaché par devant avec une agrafe. Il a une moustache fine et une barbe courte et noire, sous laquelle on distingue un mouchoir rayé et un hausse-col semblable à celui de nos officiers. On lit sur la droite de l'estampe en caractères allongés : *Rembrandt, f.* 1634. La planche est ovale.

Il existe trois états de cette planche :

Premier état. Rembrandt, au lieu d'être seulement en buste, est vu jusqu'aux genoux. Son bras droit est posé sur la hanche; son bras gauche tient par le pommeau un sabre courbe, sur lequel il paraît s'appuyer. Il porte une ceinture par-dessus un justaucorps à brandebourgs, et son manteau est doublé de soie et enrichi de fourrures. Le fond est clair, à l'exception du bas de la gauche, qui est couvert de doubles tailles jusqu'à la hauteur du coude. On lit avec assez de peine au haut de la gauche : *Rembrandt*, et au-dessous : 1634. La planche est rectangulaire. Hauteur, 0,197; largeur, 0,163. De la plus grande rareté.

Second état. La planche est réduite et coupée dans une forme ovale avec quatre oreilles aux quatre côtés de l'ovale, et figurant à peu près un octogone circonscrit. Rare.

Troisième état. C'est celui que nous avons décrit. Les oreilles sont supprimées, et la planche est parfaitement ovale.

Largeur, 0,050, Hauteur, 0,060.

BARTSCH 23. CLAUSSIN 23. WILSON 23.

De tous les portraits de Rembrandt, celui-ci est un des plus célèbres, tant à cause de sa beauté qu'à raison de la rareté extrême du premier état, qui est celui dont nous offrons à nos lecteurs une épreuve photographique d'une fidélité irréprochable. Gersaint rapporte que de son temps on n'en connaissait que deux épreuves dans toute la Hollande : celle de M. Van Leyden, et celle qui appartenait au conseiller Muilman.

Aujourd'hui, on en connaît quatre épreuves :

1° Celle qui provenait de la collection Van Leyden : elle est maintenant dans le magnifique œuvre du Musée d'Amsterdam.

2° Celle du conseiller Muilman, qui passa, en 1773, dans le cabinet de Georges Andrews, puis, en 1785, dans celui de Ploos Van Amstel, d'où elle sortit pour entrer dans l'œuvre de lord Aylesford, à qui Josi la vendit 350 guinées (9,187 francs.)

3° Celle qui est sous cadre au cabinet des estampes de la Bibliothèque, à Paris, qui provient de M. de Péters, auquel elle n'avait coûté que 1,800 francs, et qui la vendit, en 1785, au cabinet du roi avec beaucoup d'autres pièces.

4° L'épreuve qu'on voit maintenant au British-Museum. C'est celle qui faisait partie de l'œuvre de Rembrandt, qui appartenait à M. Denon, ancien directeur de nos Musées, œuvre des plus précieux qui avait été formé par Jean-Pierre Zoomer d'Amsterdam, contemporain de Rembrandt. L'épreuve de M. Denon fut quelque temps en la possession de M. Wilson, célèbre amateur de Londres, auteur du *Descriptive catalogue of the prints of Rembrandt, by an amateur;* elle fut ensuite vendue à M. Verstolk Van Soelen, à la vente duquel elle figurait en 1847, et fut achetée pour le British-Museum.

D'après l'inventaire des meubles et effets de Rembrandt, on peut voir que ce peintre fantasque aimait à s'entourer de tous les objets qui pouvaient l'aider à représenter les différentes nations de la terre; qu'il recherchait particulièrement les costumes, les armures, et se plaisait à revêtir et à coiffer de mille façons diverses le plus familier de tous ses modèles, qui était lui-même. Pertuisanes, mousquets, hallebardes, sabres turcs, à lames de Damas, poignards malais, arbalètes et carquois des Indes, casques, cuirasses, hausse-cols en fer, ceintures de couleurs voyantes, peaux de lions, il avait chez lui tout ce qu'on trouvait alors, tout ce qu'on trouve aujourd'hui encore dans le quartier des Juifs à Amsterdam. Sa maison était un vaste magasin d'objets d'art et de haute curiosité, dans lequel il puisait selon sa fantaisie du jour, l'ajustement qui devait accompagner son portrait ou celui d'un ami. Tantôt il se coiffait d'un turban à l'orientale, tantôt d'un bonnet de loutre, tantôt d'un vieux chiffon, passant du vulgaire au solennel, du pompeux au grotesque, mais toujours sérieux dans ses allures, et surtout dans l'expression qu'il donnait à la tête de son modèle, expression qui, chez lui-même, était souvent celle du génie.



Photog[illegible]

REMBRANDT APPUYÉ

Ce portrait passe pour le plus beau de ceux qui, dans les anciens catalogues, composaient la première classe. Le peintre s'y est représenté à mi-corps, vu de trois quarts; ses cheveux sont longs et crépus; sa tête est couverte d'un bonnet de Mezzetin, posé sur l'oreille. Il porte un rabat et un riche manteau. Il est dirigé vers la gauche et appuyé sur un parapet. Sa main gauche est gantée; il tient la droite sur sa poitrine. On lit au haut de la gauche : *Rembrandt*, *f.* 1639.

Il y a trois états de cette pièce.

Premier état. Le cordon qui borde la partie inférieure du bonnet se trouve plus court sur la droite. Cette épreuve, fort rare, est naturellement plus vive que l'épreuve ordinaire. On y découvre quelques parties non ébarbées, principalement la main placée sur la poitrine.

Nota. Une épreuve de ce premier état fut vendue 58 livres sterling à la vente Pole Carew, en 1835.

Second état. Le cordon est allongé, dépasse le bonnet et va jusqu'à l'extrémité des cheveux. — Il existait, disait-on, dans la collection de lord Aylesford, une épreuve dans laquelle le bonnet était plus grand, suivant l'intention que semble indiquer le contour de ce bonnet. « Mais je tiens, dit Wilson [1], de lord Aylesford lui-même, que son épreuve était une épreuve du second état, sur laquelle Rembrandt avait indiqué au crayon quelques changements et additions dans l'appui de pierre et derrière la figure; mais ces additions et ces changements n'ont pas été exécutés par Rembrandt sur sa planche. »

Troisième état. « La planche, dit Wilson, a été fort bien retouchée. » Nous n'avons jamais vu d'épreuve de cette retouche.

Hauteur, 0,207. Largeur, 0,164.

BARTSCH, 21. CLAUSSIN, 21. WILSON, 21.

Il existe aujourd'hui une fort belle copie de ce portrait. Elle a été faite par un très-habile graveur hollandais, M. J.-W. Kaiser, pour être mise en tête de l'ouvrage de M. Scheltema, qui a pour titre ; REMBRAND. *Redevoering over het leven*

1. In lord Aylesford's collection, an impression was said to exist, in which the cap was broader than in the subsequent impressions, as the outline would seem to indicate might have been the case. The editor learns from this Lordship that such is not the fact. Lord Aylesford possesses an impression of the *second state*, in which Rembrandt has indicated with crayon the intended alteration in the band, and has made some additions to the stone work, and behind the figure, which, however, he has not executed in the third impression.

en de verdiensten Van Rembrand Van Rijn, ouvrage dont nous avons déjà parlé. La physionomie de Rembrandt, sa coiffure habituelle, son costume, sont, pour ainsi dire, consacrés par cette belle estampe, et il est à regretter qu'on ne les trouve pas plus exactement reproduits dans la statue de ce grand peintre, qui fut érigée à Amsterdam en 1852. L'auteur, M. L. Royer, a mis sur la tête de son héros, au lieu de la toque élégante que nous voyons ici, un bonnet plat qui lui donne l'air d'un paysan. La statue, du reste, n'est pas mal conçue comme pose. Le peintre est représenté debout, la tête légèrement inclinée, et les mains l'une sur l'autre, dans l'attitude de la réflexion, mais prêt à saisir avec son crayon ce qu'il aura observé dans la nature ou ce qu'il aura vu dans sa pensée.

L'histoire de cette statue de Rembrandt vaut bien qu'on la raconte. Disons d'abord que c'est aux seuls artistes des Pays-Bas que la Hollande en est redevable. M. Immerzeel junior, auteur d'un *Éloge de Rembrandt*[1] qui fut couronné en 1839, terminait son ouvrage par ces mots : « Aurons-nous encore longtemps la honte de nous entendre demander s'il existe en Hollande une statue de Rembrandt? » Deux ans après il fut répondu à cet appel dans un repas donné à La Haye par les artistes des Pays-Bas, en l'honneur de M. Dekeiser, peintre d'Anvers. M. J. Bosboom, peintre lui-même, y porta un toast où, rappelant que la Belgique avait érigé une statue à Rubens, il exprimait le vœu qu'il en fût élevé une à Rembrandt. Ce toast fut accueilli avec enthousiasme. Le lendemain, deux commissions d'artistes et d'amateurs se formèrent, l'une à La Haye, l'autre à Amsterdam. Celle-ci, prise dans le sein de la société *Arti et Amicitiæ*, se composait de MM. J.-W. Pieneman, président, J. A. Kruseman, vice-président, L. Portman, secrétaire, W.-M. Klijn, trésorier, N. Pieneman, B.-B. Tourel (graveur émérite qui a eu l'honneur d'avoir pour disciple M. Calamatta), Tétar Van Elven, J.-S. Doyer et L.-H. de Fontenay. On y adjoignit plus tard MM. A. Oltmans, F. Greive, Dubourcq, qui remplaça le vice-président, et J. Warninck, qui remplaça le trésorier. Les membres de la commission de La Haye furent : MM. Beynen, président, Van de Sande Backuysen, vice-président, E.-M. Calisch, secrétaire, J. Van Hove, trésorier, J. Eeckout, A. Schelfout, J. Moerenhout, A. Waldorp et L.-A. Vincent. On y fit entrer plus tard, et c'était bien juste, M. J. Bosboom, ainsi que MM. J. Van Weerden et W. Dreibholtz. La première réunion des deux commissions eut lieu à Lisse, en juillet 1841. On tomba d'accord que c'était à Amsterdam, où Rembrandt avait passé sa vie et laissé tant de preuves de son génie, que devait être élevée sa statue. On décida ensuite que le modèle de ce monument national serait confié à un artiste des Pays-Bas et fondu en bronze dans une fonderie nationale, et l'on adressa une requête au bourgmestre de la ville d'Amsterdam, afin d'obtenir un emplacement pour l'érection de la statue. Le bourgmestre répondit favorablement, et proposa, comme le point le plus convenable, la place de l'ancienne Bourse.

Nantis de cette concession, les commissaires rédigèrent un programme et

1. Lofrede op Rembrandt door J. Immerzeel junior, lid van de Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde te Leyden. Te Amsterdam, 1841.

ouvrirent des listes de souscription. Le prince d'Orange, depuis Guillaume III, le même qui avait formé à Bruxelles cette fameuse galerie de tableaux, fut le premier souscripteur. Il s'associa au projet de tous ses vœux et fit contribuer largement tous les membres de sa famille. Cet exemple fut suivi par de grands personnages. A Leyde, à Rotterdam, à Utrecht, à Harlem, à Dordrecht et même à Anvers, des amateurs se réunirent pour activer la souscription, et une certaine somme fut amassée, qu'on se hâta de convertir en rentes, par une précaution toute hollandaise. Cependant, dix ans s'écoulèrent sans qu'on pût arriver au chiffre prévu pour la dépense. Il faut bien le dire, Rembrandt, si célèbre dans le monde, était assez peu connu en Hollande, si ce n'est des amateurs et des artistes. Beaucoup de bons bourgeois, à qui l'on présentait la liste de souscription, demandèrent si c'était un marin. D'autres s'étonnaient qu'un simple peintre fût jugé digne des honneurs d'une statue. On aurait dû, suivant eux, commencer par les illustres amiraux de la Hollande, et peut-être aussi faire passer Vondel avant Rembrandt. Bref, la souscription s'étant ralentie, on eut un instant l'idée d'exécuter la statue en *mastic-pierre*.

Quant au modèle, il fut d'abord question d'ouvrir un concours; mais comme il n'y avait alors dans les Pays-Bas aucun autre sculpteur de talent que MM. Royer et Van der Ven, on abandonna cette idée, le premier de ces deux artistes ayant accepté la proposition de faire un modèle de la statue, moyennant une faible indemnité. La maquette achevée, M. Royer l'exposa dans les bâtiments de la société *Arti et Amicitiæ* à Amsterdam, ensuite à La Haye, dans les salons de l'Académie. Le roi Guillaume II se la fit porter dans son palais, où elle fut jugée par tout ce qu'il y avait d'hommes éclairés en Hollande. On trouva que l'artiste avait saisi la ressemblance physique de Rembrandt aussi bien que sa physionomie morale. M. Royer fut donc invité à exécuter son modèle, ce qu'il fit en 1847. Il ne restait plus qu'à le fondre en bronze, lorsque les événements de France ayant fait baisser les fonds publics, le capital de la souscription se trouva tout à coup réduit presque de moitié : il fallut ajourner. Toutefois les artistes ne perdirent pas courage, et, grâce à leurs efforts, on parvint, en 1849, à couvrir les frais de la fonte en bronze, qui fut confiée à MM. Enthoven, de La Haye.

Le 7 mai 1852, la statue fut montée sur son piédestal à Amsterdam, non pas au milieu de la place de l'ancienne Bourse, comme le bourgmestre l'avait annoncé d'abord, mais sur le Marché au beurre, emplacement moins convenable, désigné en dernier lieu par l'autorité, sous prétexte que le percement du Rockin s'opposait au projet primitif; mais en réalité pour donner une petite satisfaction aux vaniteux dédains de l'aristocratie locale. L'inauguration eut lieu le 27 mai, au milieu d'une fête brillante, dont je donnerai plus loin la description, et qui fut organisée par les membres de la société *Arti et Amicitiæ*. Sur la face antérieure de la statue on lit : REMBRANDT, et sur la face opposée, en hollandais : HOMMAGE DE LA POSTÉRITÉ, ANNO 1852.



nde et J Baudry Editeurs

LE BOURGMESTRE SIX

Le portrait en pied de Jean Six, auteur hollandais, qui fut depuis bourgmestre de la ville d'Amsterdam. Ce portrait, gravé d'une pointe très-fine, est remarquable par un très-bel effet de clair-obscur. Six est représenté debout, adossé à une croisée ouverte, d'où vient le jour. Il est occupé à lire un livre broché, de format in-quarto, qu'il tient des deux mains. L'attention qu'il porte à sa lecture est parfaitement exprimée sur son visage, qui n'est éclairé que par le reflet des pages du livre. Son habit est ouvert par le haut, ainsi que son collet dont on voit pendre les cordons. Sa chevelure blonde et abondante tombe avec grâce sur ses épaules. Son manteau jeté derrière lui sur l'appui de la fenêtre, lui sert comme de coussin. On voit à gauche, dans le fond, son épée et son baudrier placés sur une table, au-dessus de laquelle paraît un tableau couvert d'un rideau presque entièrement tiré. Au bas, du même côté, sur le devant, est une chaise sur laquelle il y a deux livres, dont l'un est ouvert. On lit en bas, dans une petite marge, vers la gauche : *Jean Six*, *Œ*. 29, et vers la droite : *Rembrandt f.* 1647.

Il y a trois états connus de cette planche célèbre :

Premier état. Il est de la dernière rareté. On voit à la fenêtre, derrière le personnage, un appui de pierre qui monte jusqu'à la hauteur de la moitié de son bras. Le nom de Rembrandt et celui de Six ne sont pas encore gravés. Le musée d'Amsterdam et le Cabinet des estampes de Paris, possèdent une épreuve de cet état. Celle du Cabinet de Paris que l'on voit exposée dans un cadre, a été acquise en 1755 à la vente de Chabannes pour le prix de 864 francs[1].

Second état. L'appui de pierre est supprimé. Le nom de *Rembrandt* est gravé à droite, avec la date 1647. Les deux chiffres du milieu sont écrits à rebours. Cette seconde épreuve qui est fort rare, est aussi veloutée et aussi belle que la première, surtout quand elle est tirée sur papier du Japon. Nous avons vu, cette année même, à la vente de M. Th. (Thorel) à Paris, une pareille épreuve s'élever au prix de 3,500 francs. Cette épreuve avait été achetée par M. Thorel, en 1847, à la vente Debois, où elle lui avait coûté 3,000 francs.

1. *Notice des estampes exposées a la Bibliothèque royale*, par Duchesne aîné. Paris, 1837.

Troisième état. Dans la marge du bas, à gauche, on lit *Jean Six*, *Œ.* 29, et à droite, *Rembrandt*, 1647. Les chiffres 6 et 4 sont regravés dans le sens convenable. On rencontre des épreuves de cet état qui sont encore veloutées et vigoureuses. Elles sont très-rares.

Gersaint raconte que, dans un de ses voyages en Hollande, il eut la bonne fortune de se trouver à Amsterdam, quand on y faisait la vente du cabinet de Six. On y voyait figurer, dans une magnifique collection d'estampes, vingt-cinq épreuves du portrait de Six, qui furent vendues de 15 à 18 florins chacune. Il en acheta, lui, Gersaint, trois ou quatre. En 1750, un amateur anglais en acheta une en Hollande, 150 florins. Six ans plus tard, à la vente de M. Batt, ce même portrait s'éleva au prix de 35 livres sterling. On vient de voir combien la valeur en est augmentée.

Il est dit que M. de Béringhen, lorsqu'il fit sa fameuse collection, ne put à aucun prix se procurer une épreuve de ce portrait de Six, et qu'il dut se consoler de cette lacune au moyen d'une copie très-bien faite (sans doute un dessin) et de nature à tromper les connaisseurs eux-mêmes. Cela ferait croire que la planche avait été pendant quelque temps égarée; car les épreuves n'en étaient pas absolument introuvables. La planche est aujourd'hui entre les mains de la famille Six à Amsterdam. Elle était si finement gravée qu'elle s'est bien vite usée à l'impression. On en rencontre parfois des épreuves pâles et tristes, dont quelques-unes ont été reprises au lavis et retravaillées; mais il est facile de les reconnaître, pour peu qu'on ait vu les belles épreuves. Il existe des copies gravées de ce portrait. Celle de Basan est lourde et sans esprit. Celle de François Novelli vaut beaucoup mieux.

Hauteur, 0,243. Largeur, 0,193

BARTSCH, 285. CLAUSSIN, 282. WILSON, 287.

L'amitié de Rembrandt a valu au bourgmestre Six une réputation qui s'est répandue dans toutes les parties du monde où le bel art de la gravure est connu, car bien que Jean Six fût un homme de mérite et un poëte distingué, on peut assurer que son nom serait aujourd'hui parfaitement oublié, s'il n'eût été buriné par Rembrandt dans la marge de ce beau portrait, un des plus fameux de son œuvre. Nous savons, du reste, assez peu de chose sur Six, et voici tout ce que nous apprennent les livres hollandais. Jean Six, né en 1618, appartenait à une des plus anciennes familles de la Hollande. Il était fils de Jean Six et d'Anna Vijmer. Dès sa première jeunesse, il montra beaucoup de goût pour la langue latine et pour la littérature de son pays. Il fit même quelques opuscules dont les titres ne nous ont pas été conservés. Le seul ouvrage que l'on connaisse de lui maintenant, c'est la tragédie de *Médée*. Encore est-il probable que cet ouvrage serait oublié comme le reste, s'il n'avait donné lieu à l'estampe que Rembrandt grava tout exprès pour orner le livre de son ami, et qu'on appelle le *Mariage de Jason*. Nous avons donné

plus haut l'analyse de cette tragédie remarquable, et l'on a pu voir qu'elle était l'œuvre d'un esprit vigoureux et cultivé.

En 1655, l'année même où sa tragédie fut représentée pour la première fois, Jean Six épousa Marguerite Tulp, fille de Nicolas Tulp, bourgmestre de la ville d'Amsterdam. Médecin distingué et professeur d'anatomie, Nicolas Tulp était le même qui avait été le patron de Rembrandt, lorsque celui-ci vint s'établir à Amsterdam, en 1630; et l'on se rappelle que le jeune peintre, pour lui témoigner sa reconnaissance, peignit ce professeur au milieu de son amphithéâtre, disséquant le cadavre devant ses élèves, dans le tableau si célèbre sous le nom de *la Leçon d'anatomie.* Ce fut apparemment chez Nicolas Tulp que Rembrandt fit la connaissance de Jean Six qu'il devait immortaliser à son tour. Cependant le mariage de Six avec Marguerite Tulp contribua, beaucoup plus que ses talents, à le faire nommer membre du comité des États de Hollande, dignité à laquelle n'étaient guère admissibles que les parents ou alliés des anciens membres. L'année suivante, Six devint secrétaire de la ville d'Amsterdam; mais il ne fut bourgmestre qu'en 1691, lorsqu'il avait la tête grise, dit le biographe hollandais. Dans le temps de la guerre entre l'Angleterre et la Hollande, vers 1667, il avait été élu échevin; il le fut encore dans les années 1688 et 1689. Jean Six mourut le 18 mai 1700, âgé de 82 ans. Il était seigneur de Vromade et d'Hillegom. Il avait eu huit enfants qui, la plupart, moururent avant lui.

Sur une épreuve du portrait de Six par Rembrandt, le poète Vondel, leur ami commun, écrivit quatre vers hollandais, dont voici à peu près la traduction :

Tel on nous peint Jean Six dans sa verte jeunesse,
Amoureux des beaux-arts dont toujours il rêva,
Mais plein, pour la vertu, d'une austère tendresse.
Or, la vertu demeure, et la couleur s'en va.

J'ai trouvé ces vers dans l'ouvrage de Jacobus Kok, qui a pour titre : *Vaderlandsch Woordenboek.* Deel. XXVII. Les voici au surplus en Hollandais :

« Zoo maelt men Six, in't bloeienst van zijn jeught,
« Verlieft op kunst, en wentenschap en deught
« Die schooner blinkt dan iemands pen kan schrijven.
« De verf vergaet : de deugth zal eenwigh blijven! »



Photog. par Fisch. Fr. imp. Lemercier Paris

JEAN CORNEILLE SYLVIUS

Portrait de Jean Corneille Sylvius, célèbre ministre prédicant d'Amsterdam. Il est représenté à une sorte de fenêtre ovale, tenant de la main gauche un livre fermé dans lequel il a ses doigts, et avançant la main droite dans l'action de prêcher. Il porte une calotte sur la tête, une fraise au cou, et il est revêtu d'un manteau garni de fourrures et à manches courtes. Sa main droite sortant du cadre ovale avec un relief extraordinaire, y projette une ombre très-forte. On voit aussi l'ombre portée de sa tête sur le bord gauche de la fenêtre. De ce côté pend un rideau, et au milieu du haut, sur un pilier, on lit *Rembrandt*, 1645. Autour de l'ovale est écrit : *Spes mea Christus Johannes Cornelij Sylvius Amstelodamo-bat : functus SS. minist. : annos* 45 *et* 6 *menses in Frysia*, *in Tyemarum et Phirdgum annos* 4 *in Bale et Harich unicum. In minnerstgœ annos* 4. *Slotis annos* 2. *In Hollandiâ Slotis annos* 6. *Amstelodami annos* 28 *et* 6 *menses*. *ibidem que obijt anno* 1638. 19 *novembre natus annos* 74. etc. Au bas, dans une grande marge, sont écrits sur deux colonnes, huit dystiques latins de Barlæus :

Cuius adorandum docuit facundia Christum,
Et populis veram pandit ad astra viam,
Talis erat Sylvî facies. Audivimus illum
Amstelijs isto civibus ore loqui.
Hoc Frisijs præcepta dedit : pietas q. severo
Relligioq diù vindice tuta stetit.
Præluxit, veneranda suis virtutibus, ætas.
Erudytq. ipsos fessa senecta viros.
Simplicitatis amans fucum contemsit honesti,
Nec solâ voluit fronte placere bonis.
Sic statuit : Jesum vitâ meliore doceri
Rectius, et vocum fulmina posse minus.
Amstela, sis memor extincti qui condidit urbem
Moribus; hanc ipso fuisijt ille Deo.

C. Barlæus.

Haud amplius deprædico illius dotes.
Quas æmulor, frustràque persequor versu.

P. S.

Ce portrait se rencontre rarement, surtout beau d'épreuve, parce que la gravure en étant peu profonde, n'a pu tenir longtemps à l'impression. C'est au velouté des barbes et à la saleté du fond de la planche, particulièrement dans les coins, que se reconnaissent les premières épreuves [1].

Hauteur, 0,277. Largeur, 0,181.

BARTSCH, 280. CLAUSSIN, 277. WILSON, 282.

Jean Corneille Sylvius était, nous l'avons dit, le cousin de Saskia Uylenburg, femme de Rembrandt. Il avait été ministre à Sloten, près de Leuwaarden, en Frise,

1. Wilson dit au sujet de cette planche, que la plus belle épreuve qu'on en connaisse était celle que possédait lord Aylesford. Il ajoute que cette épreuve avait appartenu à Sylvius lui-même, et qu'elle était passée des mains de sa famille dans celles de M. de Bosch,

et c'est là sans doute qu'il avait connu la famille Uylenburg et s'était marié avec Aeltje Uylenburg, nièce de Rombertus, et par conséquent cousine de Saskia.

Voici ce que nous savons, du reste, des diverses phases du ministère de Jean Corneille Sylvius. En 1593, il devint *proponent*, et fut appelé à Tiemmarum et à Firdgum; en 1597, à Balk et à Harich; l'année suivante, à Minnertsga; en 1602, il passa à Sloten en Frise, et deux ans après à Sloten en Sloterdijck. C'est en 1610 qu'il fut ministre prédicant dans les églises d'Amsterdam; il avait commencé les fonctions de son ministère à l'hôpital de cette ville. Il y mourut à l'âge de soixante-quatorze ans, le 19 novembre 1638, quatre ans après le mariage de sa cousine avec Rembrandt.

C'est ici, au surplus, le second portrait de Jean Corneille Sylvius, puisque nous avons dit et prouvé à l'article précédent, que le portrait catalogué par Adam Bartsch sous le titre de *Janus Sylvius*, représentait absolument le même personnage que celui-ci.

à la vente duquel elle fut achetee par Josi. Mais il est impossible qu'une épreuve du second portrait de Sylvius lui ait appartenu à lui-même, car ce portrait fut gravé par Rembrandt de souvenir, ou peut-être d'après une peinture, sept ans après la mort de Sylvius. Quoi qu'il en soit, nous dirons un mot, ici, de la collection de lord Aylesford, dont nous avons parlé en plusieurs endroits de cet ouvrage. Bien des fois nous avons entendu des amateurs demander le catalogue de la vente Aylesford, et nous-même nous l'avions longtemps cherché; mais nous avons su enfin que la vente de cet amateur n'avait jamais été faite publiquement. L'œuvre de Rembrandt seul, et il était bien loin d'être complet, fut vendu par lord Aylesford pour la somme de trois mille livres sterling (75,000 francs,) au fameux marchand d'estampes Woodburn, celui-là même dont la vente s'est faite à Londres au mois de juillet dernier (1854).

Croirait-on que cet habile marchand, qui était aussi un fin connaisseur, revendit à M. Holford pour trois mille cinq cents livres sterling, dix-sept pièces seulement de l'œuvre de lord Aylesford! Parmi ces pièces se trouvait une épreuve du *Juif à la Rampe* avec la bague noire. Il importe d'ajouter que M. Holford est trente ou quarante fois millionnaire.



LE DOCTEUR PETRUS VAN TOL

PIÈCE DITE : *L'AVOCAT TOLLING.*

Un portrait d'homme, des plus rares de l'œuvre de Rembrandt. Il représente le médecin Pierre Van Tol, vu presque de face, assis dans un fauteuil devant une table sur laquelle se trouvent, à gauche, plusieurs livres ouverts les uns sur les autres. Sa tête est couverte d'un chapeau rond un peu élevé, qui projette une ombre sur les yeux. Il porte une moustache, une barbe blanche taillée carrément, un collet, et une robe qui paraît doublée de fourrure. Ses bras sont appuyés sur le fauteuil dont le dossier est orné de clous et surmonté d'une tête de lion. Au bas de la droite, on aperçoit une bouteille bouchée d'un linge et se terminant par un tuyau recourbé comme une cornue, une autre bouteille carrée, et une petite fiole entre les deux. Ces trois objets paraissent indiquer l'étude de la chimie. Le fond est ombré de plusieurs tailles derrière les bouteilles, et sur la gauche, tout le long du fauteuil et un peu au-dessus. Ce morceau porte en bas une marge d'environ dix-sept millimètres.

On connaît un *premier état* de cette pièce où le coude gauche, au lieu d'être arrondi, fait un angle. Il s'en trouva une épreuve à la vente Verstolk de Soelen. Il va sans dire qu'elle est de la dernière rareté.

Les épreuves du *second état* sont toutes avec des barbes, ce qui fait présumer que la planche n'a tiré qu'un très-petit nombre, et qu'elle a été ensuite brisée ou perdue; cela expliquerait pourquoi les épreuves en sont si rares.

Hauteur y compris la marge, 0,196. Largeur, 0,148.

BARTSCH, 284. CLAUSSIN, 281. WILSON, 286.

Gersaint et Bartsch ont donné à ce portrait le nom de l'avocat Tolling, mais j'ai lieu de penser qu'ils ont fait erreur. Le catalogue de Burgy, rédigé à La Haye en 1755, par un amateur hollandais, qui devait être sur ce point mieux instruit que Gersaint, désigne ainsi cette pièce : *le Portrait fameux du médecin Pierre Van Tol, extraordinairement rare;* et tout me fait supposer que cette désignation est la meilleure. Il est en effet bien peu vraisemblable que Rembrandt eût représenté un avocat entouré de fioles et d'objets indiquant l'étude de la chimie, et il faut dire aussi qu'on ne voit pas souvent les avocats se livrer à un tel genre d'étude.

Quoi qu'il en soit, ce portrait, fort bien gravé d'ailleurs, est d'une si grande rareté que les connaisseurs se le disputent avec acharnement dans les ventes publiques, lorsqu'il vient par extraordinaire à s'y produire. Il me souvient à ce sujet d'avoir entendu raconter par un amateur français en réputation, qui habite Londres, qu'à la vente Pole Carew, qui eut lieu dans cette ville en 1835, il se passa une scène intéressante à propos d'une épreuve de *l'Avocat Tolling*. A cette vente se trouvaient les

plus illustres curieux de l'Angleterre : lord Aylesford, lord Spencer, sir Astley, William Esdaile, Chambers Hall, Wilson, Maberly, M. Donnadieu, notre compatriote, grand collecteur d'autographes, de dessins et d'estampes, le chevalier de Claussin, auteur d'un des *Catalogues* de Rembrandt, et en même temps les plus riches marchands de Londres : les Colnaghi, les Tiffin, les Smith, les Evans. Jamais peut-être on ne vit de plus magnifiques estampes. Presque toute la collection de Pole Carew provenait des cabinets Barnard, Haring, Hibbert, lord Bute. Le portrait d'Asselyn, avec le chevalet, c'est-à-dire du premier état, fut vendu 39 livres, 18 schellings (près de 1,000 francs); le portrait du ministre anabaptiste Anslo avait été poussé à 74 livres, 11 schellings (1,800 francs) : la pièce de cent florins venait de monter à 163 livres (4,075 francs). Enfin on mit sur table l'*Avocat Tolling*. C'était une épreuve admirable, presque unique, chargée de barbes, avec les bords raboteux, moins travaillée que celle du musée d'Amsterdam. Elle avait été achetée par M. Pole Carew 56 livres seulement, à la vente de M. Hibbert, en 1809. La chaleur des enchères était à son comble. Toutes les physionomies paraissaient altérées. M. de Claussin respirait à peine. Quand l'estampe passa devant lui, elle avait déjà monté à 150 livres! Il la prit d'une main tremblante, l'examina quelque temps à la loupe et mit 5 livres; mais en un tour de table, l'enchère s'éleva à 200 livres (5,000 francs!); le pauvre Claussin était pâle; une sueur froide ruisselait sur ses tempes. N'y pouvant plus tenir, et sentant qu'il avait affaire à quelque puissance, il essaya de fléchir le compétiteur inconnu qui lui faisait une si rude guerre. Après avoir balbutié quelques mots en anglais, « Messieurs, reprit-il dans cette même langue qu'il parlait comme sa langue maternelle, vous me connaissez, je suis le chevalier de Claussin; j'ai consacré une partie de mon existence à dresser un nouveau Catalogue de l'œuvre de Rembrandt, et à copier à l'eau-forte les plus rares estampes de ce grand maître. Il y a vingt-cinq ans que je cherche *l'Avocat Tolling*, et je n'ai guère vu ce morceau que dans les collections nationales de Paris et d'Amsterdam, et dans le portefeuille de feu Barnard, où se trouvait l'épreuve que voici. Si cette épreuve m'échappe, il ne me reste plus, à mon âge, d'espérance de la revoir. Je supplie mes concurrents de prendre en considération les services que mon livre a pu rendre aux amateurs, ma qualité d'étranger, les sacrifices que j'ai faits toute ma vie pour composer une collection qui me permît de faire des remarques nouvelles sur ce bel œuvre de Rembrandt... Un peu de générosité, Messieurs, » ajouta Claussin, pour sa péroraison; il avait déjà les larmes aux yeux.. Ce *speech* inattendu ne fut pas sans produire quelque sensation. Beaucoup en furent touchés; quelques-uns souriaient, et racontaient tout bas que ce même M. de Claussin qui était capable de pousser une estampe à quatre et cinq mille francs, était souvent rencontré le matin dans les rues de Londres, allant chercher deux sous de lait dans un petit pot... Mais après un moment de silence, un signe fut fait à l'*auctionner*, une enchère fut criée..., et le marteau fatal tomba sur le chiffre 220 livres!.. On sut alors seulement que l'heureux acquéreur était M. Verstolk de Soelen, ministre d'État en Hollande.



Gide et J. Ba...

Photog. par Bisson fr. Imp. Lemercier ...

UYTENBOGAERT

DIT

LE PESEUR D'OR

Portrait d'Uytenbogaert, receveur des États de Hollande. Il est représenté assis à une grande table sur laquelle sont placés plusieurs sacs d'argent et un grand livre de compte. Il tient une plume de sa main droite qui est appuyée sur ce livre ; de l'autre main, il donne un sac d'argent à un garçon de comptoir qui est sur le devant à droite, un genou en terre. Le receveur est coiffé d'un bonnet de mezzetin et vêtu d'une robe garnie de fourrure. Au-dessus du grand livre, on voit des balances, avec deux sacs dans un des deux bassins. Sur le devant à gauche, on remarque un coffre de fer et trois tonneaux dont deux sont couchés et l'autre est posé sur son fond. Dans celui-ci on voit des pièces de monnaie. Dans le fond de la gauche, on aperçoit, en dehors d'une porte dont le bas est fermé, un homme avec un sac d'argent, et une femme qui appuie une main sur le battant de la porte, et semble avancer l'autre main. Au-dessus de la tête de Uytenbogaert, il y a sur le mur un tableau de forme oblongue, cintré par le haut, où est représenté le sujet du *Serpent d'airain.* Au bas, dans la marge à gauche, est gravé *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1639.

On distingue trois états de ce portrait :

Premier état. Extrêmement rare. La tête du receveur n'est exprimée qu'au trait et par trois ou quatre hachures.

Wilson, à propos de ce premier état, mentionne une épreuve qu'il en a possédée et qui provenait de la vente Denon. Rembrandt, dit-il, y avait dessiné la tête d'une façon tout à fait magistrale, mais il l'avait modelée par d'autres travaux que ceux qu'il a ensuite employés dans le portrait fini. Il avait aussi lavé au bistre toute la planche, et y avait mis l'effet brillant et moelleux d'une peinture. Il est probable[1], ajoute Wilson, que Rembrandt ayant dû attendre pour dessiner la tête du receveur (qui peut-être n'avait pas eu le temps de poser), acheva le portrait sur l'épreuve en question et suppléa au visage absent de son modèle, de manière à se donner à lui-même, en attendant, la satisfaction d'un bel effet.

Nous ajouterons à cette note de Wilson, que le catalogue Denon rédigé par M. Duchesne, ne décrit comme épreuve du *Peseur d'or*, retouchée au pinceau, qu'une épreuve du second état.

1. It is not unlikely that Rembrandt perhaps waited for the actual portrait of the Receiver, so as to cause the vacancy for the face; and in meantime, in the impression here noticed, supplied a countenance, to please himself vith the perfect effect. *A descriptive Catalogue of the prints of Rembrandt, by an amateur, London*, 1836.

Second état. Très-rare. La tête du receveur est finie et les pièces de monnaie qui étaient sur le tonneau sont, non pas mieux indiquées que dans le premier état (comme le disent nos prédécesseurs Claussin et Wilson), mais au contraire presque entièrement effacées. Cette seconde épreuve est chargée de barbes principalement aux fourrures de la robe du receveur, qui ont été reprises à la pointe sèche, et ces barbes y produisent un effet brillant.

On sait que le capitaine William Baillie a fait une assez bonne copie de ce second état du portrait du *Peseur d'or;* on y lit dans la marge du bas :

. . . . . . Scilicet improbæ
Crescunt divitiæ.

Vers la droite est marqué le monogramme du capitaine, composé des lettres *W* et *B* entrelacées ; mais comme il y a, de cette copie, des épreuves avant la lettre qu'on ne distingue pas aisément (dit Bartsch) de l'estampe originale, il est nécessaire d'appeler l'attention des amateurs sur le sac d'argent que le peseur d'or donne au garçon à genoux devant lui. Dans l'estampe originale, il y a, au haut de ce sac, un pli de la forme d'un 3 écrit à rebours et penché, tandis que dans la copie de Baillie, ce même pli ressemble à un 5.

Il y a encore, ajoute Bartsch, une autre copie non moins trompeuse (le mot *trompeuse* nous paraît ici un peu fort), fait par Jacques Hazard, amateur anglais, mort à Bruxelles en 1787. Elle diffère de l'estampe originale et de la copie de Guillaume Baillie, en ce que le livre de compte du receveur n'offre aucun trait d'écriture.

Nous devons signaler encore une troisième copie en sens inverse, par Van Bruges.

Troisième état. La planche est entièrement retouchée, et cette retouche que l'on dit avoir été exécutée par le capitaine Baillie, a fait beaucoup perdre à l'estampe de sa beauté et de son éclat. La reprise des travaux a donné de la lourdeur à diverses parties, principalement aux fourrures de la robe et à la tête du garçon de comptoir qui a un genou en terre. Le visage du receveur porte aussi la trace de travaux additionnels, et l'on remarque sur le tableau qui représente le serpent d'airain de nouvelles hachures qui, partant de la figure du serpent, rayonnent sur la planche.

Les épreuves de ce troisième état sont ordinairement sur du faux papier des Indes, *on thick spurious India paper*, lequel imite le vieux papier du Japon avec cette différence, que le papier dont Rembrandt se servait est fait de soie pure et se déchire difficilement, au lieu que le papier sur lequel se trouvent imprimées les épreuves de la planche retouchée par Baillie, est très-cassant, étant fait d'écorce d'arbre.

Hauteur, 0,250, y compris la marge inférieure qui est de 13 millimètres. Largeur, 0,205

BARTSCH, 281. CLAUSSIN, 278. WILSON, 283.

Nous avons vainement cherché quelques renseignements sur Uytenbogaert, et nous n'avons pas même pu savoir s'il était, ou non, parent de Jean Uytenbogaert, ministre des Remontrants, dont le nom latinisé s'écrit, en Hollande, *Wtenbogardus*, ainsi que Bartsch l'écrit lui-même dans son catalogue, sans doute pour distinguer, l'un de

l'autre, les deux personnages. Le seul ouvrage où nous espérions trouver quelque indication intéressante touchant le *Peseur d'or* était le *Catalogue descriptif de sept mille portraits hollandais*, publié à Amsterdam en 1853 par M. Frédérik Müller, un des plus savants libraires de l'Europe; mais ce précieux dictionnaire ne renferme pas le nom du receveur des États de Hollande, et il nous souvient en effet que lorsque M. Müller nous montra sa magnifique collection en 1851, nous lui exprimions le regret de n'y pas voir figurer encore quelques-uns des rares portraits de Rembrandt, entre autres l'original du *docteur Petrus Tolling* et le *Peseur d'or*. M. Scheltema, dans sa curieuse biographie de Rembrandt, ne nous fournit non plus aucun document sur Uytenbogaert. Nous trouvons seulement le nom de ce financier, cité plus d'une fois dans la correspondance de Rembrandt avec Constantin Huygens, secrétaire du prince Frédéric Henri, au sujet des sommes qui étaient dues au peintre pour ses tableaux, et c'est sans doute à l'occasion des paiements que Rembrandt eut à toucher des mains du receveur, que se fit leur connaissance, ou, pour mieux dire, que se lia leur amitié.



237

LA LISEUSE

Le portrait d'une jeune femme, vu presque de profil, à mi-corps, et dirigée vers la gauche. Elle est assise à une table et penchée sur un livre qu'elle lit attentivement. Elle est coiffée d'un bonnet à ramages, retenu par une étroite écharpe dont les deux bouts retombent sur son épaule et sur son dos. Sa main gauche est appuyée sur le livre qu'elle lit, et sa main droite, posée sur la poitrine, est à demi-cachée sous sa robe. Cette estampe est bien gravée et d'un bel effet. On lit vers le milieu du haut *Rembrandt f.* 1634.

Il y a trois états de cette planche :

Premier état. Extrêmement rare. La planche n'est pas d'équerre sur la gauche. Le nez de la liseuse est plus court que dans les épreuves ordinaires. Le contour de la paupière de l'œil gauche est inachevé, ce qui produit l'effet d'une touffe de cils blonds. Les hachures qui se voient au-dessous du livre, à gauche, ne traversent pas le trait carré, et ne l'atteignent même pas. Le bras, ou, si l'on veut, la manche du corsage est moins large de quelques millimètres.

Second état. Le trait carré a été rentré pour que la planche fût d'équerre, il empiète maintenant sur le livre et coupe les hachures dont nous venons de parler. La manche du corsage est élargie. Le contour de la paupière de l'œil gauche est repris.

Troisième état. Il diffère des deux premiers en ce que le nez s'y trouve légèrement allongé et grossi par le bas.

Hauteur, 0,121. Largeur, 0,099

BARTSCH, 346. CLAUSSIN, 335. WILSON, 341.

Nous relèverons, à propos de ce joli morceau, une des erreurs les plus étranges assurément qui aient pu échapper à un iconographe. Cette erreur consiste à avoir donné la description d'une estampe qui n'existe point et n'a jamais existé. Adam Bartsch, sous le titre de *Vieille femme méditant sur un livre*, a décrit une gravure factice, composée de deux morceaux très-adroitement rapportés, laquelle se trouvait de son temps au Cabinet des estampes de la Bibliothèque du roi, et s'y trouve

encore aujourd'hui. M. de Péters, peintre et célèbre amateur, dont la collection fut achetée par le Cabinet des estampes en 1786, s'était avisé de couper la tête de la *Liseuse* (n° 345), et de la remplacer par la tête de la *Mère de Rembrandt* (n° 352) qui précisément n'est gravée que jusqu'au menton. Ces deux pièces étaient ajustées à s'y méprendre. On conçoit parfaitement que Bartsch, admis à voir l'œuvre de M. de Péters dans le cabinet de cet amateur, ne pouvait ni suspecter une pareille supercherie, ni se permettre une vérification impolie, dans le cas où il aurait conçu quelque doute. La vérité est qu'il tomba dans le piége, et décrivit comme un morceau *de la dernière rareté*, l'estampe qu'il avait sous les yeux, sans s'apercevoir de la disparate qui existait entre une tête aussi vieille et une main aussi jeune. Depuis 1784, qui est l'époque où Bartsch vit l'œuvre de M. de Péters, la tête si habilement rajustée sur les épaules de la *Liseuse*, s'est en quelques endroits légèrement décollée. et pour peu qu'on y regarde, on aperçoit les traces du raccord, qui d'ailleurs est parfaitement visible si l'on retourne l'estampe. On peut donc s'étonner que Claussin, avec sa prétention de refaire Bartsch, se soit borné à le copier ici, sans se livrer à une vérification qui était devenue facile. Il faut croire, du reste, qu'il fut averti de son erreur; car lorsqu'il publia son *Supplément*, il avoua qu'on pouvait *aisément* reconnaître dans cette pièce, un procédé de l'imprimeur qui, faisant passer la même feuille sur deux planches différentes, avait ainsi composé une nouvelle estampe. Mais cela même n'est pas exact; car c'est en superposant une épreuve à l'autre, après en avoir aminci les bords, que certains amateurs ont arrangé pour les divers cabinets cette trompeuse gravure, qui existe au British-Muséum absolument dans les mêmes conditions qu'au Cabinet des estampes de Paris. Là, seulement, on a eu soin de doubler l'épreuve, pour mieux dissimuler le raccord.



LA FEMME DE REMBRANDT MALADE

PIÈCE DITE

FEMME A GRANDE CORNETTE

Une femme en buste, très-légèrement gravée et toujours assez faible d'épreuve, l'eau-forte ayant peu mordu, par la volonté du peintre. Elle est vue de trois quarts, la tête inclinée vers la droite de l'estampe d'où elle est éclairée; elle est coiffée d'une ample cornette négligemment posée et dont les deux bouts pendent sur ses épaules. Le corps n'est point achevé; les deux bras sont cachés par un drap de lit, comme si la personne était couchée, mais sur son séant. Le fond est clair sur la droite et légèrement ombré à la gauche.

Hauteur, 0,063. Largeur, 0,051

BARTSCH, 359. CLAUSSIN, 349. WILSON, 353.

En comparant avec attention cette figure au portrait de la *Femme coiffée en cheveux*, j'ai acquis la conviction que ces deux estampes représentaient la même personne, c'est-à-dire la première femme de Rembrandt, Saskia Uylenburg. Nous avons dit que Saskia mourut en 1642, après huit ans de mariage; elle mourut donc fort jeune, car il n'est pas présumable qu'elle fût plus âgée que Rembrandt, qui, en 1642, n'avait que trente-six ans. Le portrait qu'il en fit en 1634 nous la montre, d'ailleurs, comme une femme aux joues pleines, à la chevelure abondante, au front bas, à la peau tendue, c'est-à-dire avec tous les signes de la jeunesse. Ce fut donc de quelque maladie qu'elle mourut, et c'est durant cette maladie que Rembrandt la dessina. Au premier abord, on ne se douterait point que la *Femme à grande cornette* est la même que la *Femme coiffée en cheveux;* mais il suffit de rapprocher les deux figures pour voir qu'elles diffèrent seulement par la santé et par l'âge. Les traits dans la seconde sont les mêmes que dans la première; il n'y a que le dépérissement des chairs qui les ait altérés. Les yeux, agrandis par la souffrance et creusés dans leur orbite, sont, à cela près, dans les mêmes proportions. Le nez présente le même caractère avec des méplats plus prononcés; on y retrouve, au-dessus de la narine, une petite dépression en sens diagonal, qui est tout à fait caractéristique. La bouche est petite, discrète et fermée, dans l'une comme dans l'autre estampe, mais elle est plus accentuée par la douleur; les joues amaigries font ressortir la saillie des pommettes; qui était déjà remarquable dans le portrait de 1634. La physionomie qui exprimait la douceur et le calme, porte maintenant l'empreinte d'une tendresse languissante et d'une mélancolie résignée.... Mais quelle admirable tête! quelle délicatesse de sentiment dans le peintre qui l'a dessinée d'une main émue et les yeux déjà pleins de larmes!....



VIEILLARD A GRANDE BARBE BLANCHE

ET BONNET FOURRÉ

Portrait d'un vieillard à grande barbe blanche, vu de face, à mi-corps, éclairé par la droite, et la tête très-légèrement tournée vers la gauche. Il est coiffé d'un bonnet de fourrure qui porte une ombre sur son front; il est enveloppé d'un grand manteau de velours, et assis dans un fauteuil sur un bras duquel il appuie son coude droit, laissant pendre sa main, qui sort de dessous le manteau. Le fond est ombré à gauche, jusqu'à la hauteur du coude. Plus haut, du même côté, on lit *Rt. f.*

On distingue deux états de ce portrait.

Premier état. Toutes les ombres, particulièrement celles de la figure et du bonnet, sont travaillées légèrement, et ont moins de vigueur par conséquent que dans l'épreuve ordinaire. Le visage présente des parties claires du côté de l'ombre. Le monogramme est très-finement gravé. Cette épreuve est fort rare.

Second état. Les ombres sont fortifiées par de nouveaux travaux; les parties claires que le visage présentait du côté de l'ombre sont éteintes; le monogramme est plus fortement marqué. Cette épreuve est moins rare et moins estimée que la première.

Hauteur, 0,149. Largeur, 0,128

BARTSCH, 262. CLAUSSIN, 259. WILSON, 264.

On trouve dans les grandes collections, particulièrement dans celle du Cabinet des estampes de Paris, des épreuves de ce *Vieillard à grande barbe*, qui ne paraissent pas d'accord avec la description que nous venons de faire des deux états de la planche, description qui est conforme, d'ailleurs, à celle que donnent les catalogues de Claussin et de Wilson. Ainsi, nous avons quelquefois rencontré le monogramme très-finement gravé dans certaines épreuves qui présentaient cependant beaucoup de vigueur dans les ombres. Cela tient sans doute à ce que le possesseur de ces épreuves les trouvant pâles, en avait repris le noir avec du lavis et du crayon, pour les faire paraître plus brillantes. Et cela est d'autant plus vraisemblable, que les anciens catalogues, ceux de Gersaint, de Pierre Yver et de Bartsch, n'ayant distingué aucune différence dans ce morceau, les amateurs ont pu croire que les épreuves les plus vigoureuses étaient les premières tirées, tandis que c'était précisément le contraire. Un graveur, habitué à

reconnaître la fraîcheur des premiers travaux, la légèreté, la transparence que présente une eau-forte au commencement du tirage, lorsqu'il ne s'y mêle pas de pointe sèche, un graveur, dis-je, ne s'y serait point trompé; mais les curieux qui, pour la plupart, ne font rien sans leur guide, et jugent rarement par eux-mêmes, ont pensé que l'antériorité de l'épreuve était prouvée par le noir, et c'est pour cela que quelques-uns d'entre eux ont sophistiqué la leur. Aussi ai-je observé que ces sortes de retouches avaient eu lieu sur d'anciennes épreuves, c'est-à-dire à une époque où le catalogue de Claussin n'avait pas encore paru. Quant à l'épreuve qui est dans l'œuvre de la Bibliothèque, elle provient, selon toute apparence, de M. de Peters, qui était peintre en miniature et passé maître dans l'art de laver, noircir et brillanter les estampes.

Mais quel beau portrait! quel étonnant caractère de vieillard! L'âme aura certainement beaucoup de peine à abandonner ce corps robuste qui, malgré ses rides innombrables, conserve encore tant de vitalité, tant d'énergie. Quelle vie de travail, de méditation et de patience, que de luttes obstinées, que de labeur n'annonce pas ce visage labouré de plis profonds et durs, comme le seraient les sillons creusés sur un buste de marbre par le ciseau du sculpteur! quelle rude existence ne fait pas supposer cette main, jadis si fine, maintenant ratatinée et flétrie! Il semble que ce juif, car c'en est un, a dû acquérir bien péniblement la richesse que supposent la dignité de son costume, sa robe de soie, son opulent manteau de velours et la précieuse fourrure de son bonnet. Faut-il s'arrêter maintenant à la variété, à l'excellence des travaux employés par le graveur pour exprimer le soyeux de la robe, le velouté du manteau, la finesse de la martre? Faut-il admirer comment la blancheur de la barbe est indiquée par la seule absence des tailles? Ce sont là des qualités si familières à Rembrandt qu'on les remarque à peine. Mais ce qu'il est impossible de ne pas remarquer, en dehors même du maniement de la pointe, c'est l'accent de ce modelé que Ribera lui-même n'aurait pas poussé plus loin, c'est la fière tournure de ce portrait qui ne ferait pas plus d'impression s'il était peint et qu'il fût de grandeur naturelle, car on en peut dire ce que de Piles disait en général des portraits de Rembrandt : « bien loin de craindre la comparaison d'aucun peintre, ils mettent souvent à bas, par leur présence, ceux des plus grands maîtres. »



306

PETIT BUSTE A TRÈS-HAUT BONNET

Un petit buste de vieillard sans barbe, vu de face. Il est éclairé par la droite de l'estampe et tourné vers le même côté. Sa tête, un peu baissée, est couverte d'un très-haut bonnet fourré, carré par le haut et enfoncé sur les yeux. Son habit est croisé par devant et paraît attaché sur l'épaule droite avec un gros bouton. Le fond est blanc. La figure est claire du côté droit de l'estampe et légèrement ombrée à la gauche.

Hauteur, 0,045. Largeur, 0,031.

BARTSCH, 299. CLAUSSIN, 295. WILSON, 299.

Par la variété des aspects que présente son génie, Rembrandt est un véritable phénomène dans l'histoire de l'art. En général, les artistes que possède le démon de la poésie sont dépourvus d'esprit; on les voit même apporter dans les petites choses une certaine gaucherie qui est la contre-épreuve de leur force. Rembrandt fait exception à cette règle; il est tantôt rêveur, mystérieux, sombre, et il s'élève alors dans les régions les plus hautes du fantastique et même du lyrisme, tantôt il est spirituel, souriant et amusé du spectacle de la nature extérieure. Alors sa pointe exprime des ironies charmantes et, sans tomber jamais dans la caricature, il accuse des déviations d'un comique irrésistible, il observe les plus grotesques accoutrements; il se plaît à indiquer avec malice la figure pochée de ce petit vieillard qui semble coiffé d'un bonnet impossible, et qui est pourtant d'une vérité si étonnante.

307

TROIS PROFILS DE VIEILLARDS

Une feuille d'études contenant trois têtes de vieillards, vues de profil et dirigées vers la droite de l'estampe. Ces trois têtes paraissent dessinées d'après le même modèle, ou du moins il semble que Rembrandt ait voulu y exprimer le même caractère. La plus finie est dans le haut de la planche, à gauche; au-

dessous, en est une autre légèrement esquissée et ensuite effacée d'un trait en zigzag. A côté de celle-ci, sur la droite, on voit une tête semblable, recouverte d'une calotte. On remarque, dans le bas, de gros traits qui n'ont pas été entièrement ébarbés. Ce morceau est fort rare. Les bords de la planche sont raboteux et le fond est un peu sale.

Hauteur, 0,097. Largeur, 0,080.

BARTSCH, 368. CLAUSSIN, 364. WILSON, 374.

Claussin a fait une copie des *Trois profils de vieillards*, et, comme il le dit lui-même, cette copie est plus soignée que l'original; mais elle manque de la vivacité, de la chaleur que Rembrandt mettait dans ses moindres croquis; elle est faite avec une propreté qui refroidit le caractère des têtes et affaiblit cet accent de la vie que le maître fait si bien sentir jusque dans les négligences de sa pointe rapide et nerveuse. Claussin a reproduit fidèlement tous les traits de l'original, il n'en a point rendu l'esprit.





GRIFFONNEMENTS AVEC LA TÊTE NUE DE REMBRANDT

Feuille d'études gravées en différents sens de la planche. En l'examinant dans le sens de la hauteur, on voit vers le milieu, sur la droite, une tête d'homme en cheveux, vue de face et ressemblant parfaitement à Rembrandt. Cette tête, éclairée par la gauche, est spirituellement ébauchée. A côté, un peu plus haut, vers la gauche, est gravée, jusqu'à mi-corps, une figure de vieillard, dont la tête, de profil, est couverte d'un haut bonnet. Son manteau est boutonné sur sa poitrine, et à sa boutonnière est attaché un chapeau qu'il soutient avec ses deux mains jointes, comme pour recevoir l'aumône. En tournant la planche dans le sens de la largeur, on voit le croquis d'une femme en pied, de profil, tournée vers la gauche. Son corps est couvert d'un large manteau à manches pendantes. Elle tient un panier de ses deux mains, et devant elle est une petite fille, vue par derrière. Le fond de la planche est hachuré de quelques tailles légères. Au-dessous de la petite fille, on lit, non sans difficulté, *Rt* 1651.

Dans les belles épreuves, le fond est sale, et les bords de la planche sont noirs en quelques endroits; le monogramme et l'année, gravés à la pointe sèche, ne sont pas encore entièrement ébarbés.

Hauteur, 0,110. Largeur, 0,094.

BARTSCH, 370. CLAUSSIN, 360. WILSON, 364.

Cette pièce a toujours été des plus rares parmi les études de Rembrandt, et il est à remarquer qu'elle ne se trouvait point dans l'œuvre de Jacques Houbraken d'après lequel Gersaint dressa le premier catalogue des estampes de Rembrandt, car Gersaint n'avait point décrit ce griffonnement dans son catalogue manuscrit, et ce furent ses continuateurs Helle et Glomy qui l'y ajoutèrent, sous le nº 336, ainsi conçu : «Autre feuille de griffonnements de la dernière rareté... Entre plusieurs petites têtes que l'on y voit gravées très-légèrement, il y en a une, vers le milieu de la planche, qui ressemble à Rembrandt. Ce morceau est de cinq pouces de haut sur trois pouces de large.» Il est évident, ainsi que Bartsch l'a fait observer, que cette description vague a été faite de mémoire par Helle et Glomy, lesquels, du reste, avouent n'avoir vu l'estampe en question que dans un œuvre qu'on leur avait donné à ranger, et qui était passé en Angleterre, avant la publication de leur catalogue. D'un autre côté, il paraît clair que la pièce ainsi décrite par Helle et Glomy est la même que le nº 370 de Bartsch, car non-seulement les

dimensions sont à peu près égales, mais la présence de la tête de Rembrandt vers le milieu de l'estampe est une indication qui ne peut se rapporter à aucune autre pièce. En effet, l'estampe n° 363 de Bartsch, qui porte aussi un portrait de Rembrandt, ayant été connue de Helle et Glomy et décrite par eux, ils n'ont pu faire sur ce point aucune confusion.

Pour en revenir à la rareté de ce griffonnement, j'ajoute que, s'il manquait à l'œuvre de Jacques Houbraken, il a dû manquer aussi dans la collection du bourgmestre Six, laquelle, à la vente du cabinet de ce bourgmestre, fut achetée par Houbraken. Or, on sait que l'œuvre de Six était des plus complets, puisque Rembrandt, son ami, s'était fait un plaisir de le lui former lui-même par une suite de cadeaux.

A la vente Pole Carew, faite à Londres en 1835, le *Griffonnement avec la tête nue de Rembrandt* fut vendu 14 guinées.

GRIFFONNEMENTS A CINQ TÊTES ET DEMI-FIGURE

Une feuille de griffonnements, qui, lorsqu'elle est entière, est presque unique. Elle représente cinq têtes d'hommes et le buste d'un vieillard, vu presque par le dos, mais la tête, de profil, tournée vers la droite. Il est coiffé d'un grand bonnet fourré, serré sur le front par une bandelette. Il est couvert d'un habit rapiécé et déguenillé, et ceint par le milieu du corps d'une corde qui pend. Ses mains jointes sont élevées à la hauteur de sa poitrine et appuyées sur un bâton. A droite de ce buste sont deux têtes l'une sur l'autre : celle d'en haut est de profil, tournée vers la droite, et coiffée d'un bonnet carré; celle d'en bas est dirigée vers la gauche, vue de trois quarts, et couverte d'un bonnet irrégulier. C'est la tête d'un vieillard à barbe courte, qui a la bouche ouverte comme un homme qui crie. Il porte sur ses épaules une étoffe rayée. A la gauche du buste se voient deux autres têtes, également l'une sur l'autre : celle d'en bas est coiffée d'un haut bonnet fourré; elle est vue de trois quarts et dirigée vers la droite; on remarque au-dessous une tête de chat furieux, très-spirituellement indiquée. La tête d'en haut est celle d'un vieillard chauve, à longue barbe, vu de profil. A côté de cette tête, il y en avait une autre, vue de face, qui a été biffée avec le brunissoir, dont on voit les marques. Au haut de la planche, vers la droite, est écrit à rebours le monogramme *Rt*.

Bartsch distingue deux épreuves différentes de ce morceau : la première avant l'effacement de la sixième tête, la seconde après. Mais il nous est permis de croire que l'existence du premier de ces deux états est une pure supposition; ce qui est certain, c'est que l'épreuve de l'œuvre de Beringhen, qui est aujourd'hui au cabinet des estampes, et qui est regardée comme presque unique, porte les traces du brunissoir.

Hauteur, 0,099. Largeur, 0,119.

BARTSCH, 366. CLAUSSIN, 356. WILSON, 360.

Nous disons que cette pièce est presque unique, mais seulement lorsqu'elle est entière, car la planche a été coupée en cinq morceaux, de sorte que l'on trouve ces petites têtes et le buste de vieillard, séparés et disséminés dans l'œuvre de Rembrandt; ils sont décrits sous les numéros 143, 300, 303, 333 et 334 du catalogue de Bartsch. Il est probable, comme le dit Wilson, que presque toutes les épreuves qui avaient été tirées de la planche entière, ont été coupées, soit par l'artiste lui-même, soit par les amateurs, et que c'est particulièrement le cas de celles qui sont le moins finies; car ces dernières têtes ont été retravaillées après la division de la planche en cinq morceaux.



311

LE MOULIN,

DIT : *LE MOULIN DE REMBRANDT*

Ce moulin est placé tout à fait à la gauche de l'estampe. On n'en voit entièrement que trois ailes. Auprès du moulin, à droite vers le milieu, est une maison basse de forme carrée et couverte de tuiles. Il y a sur la droite, un paysage plat, légèrement indiqué et coupé de canaux. Sur une petite éminence paraissent deux figures. Au pied d'une des échelles du moulin est un meunier qui porte un sac de farine; au pied de la maison basse, on distingue une femme occupée à laver du linge dans un des canaux qui baignent le moulin et ses alentours. On lit au bas de l'estampe : *Rembrandt* 1641.

Ce morceau est très-brillant de ton dans les premières épreuves tirées avec les barbes. On remarque dans le ciel une légère teinte, qui fait l'effet d'un nuage, et qui provient des craquelures et du soulèvement du vernis lors de la morsure. Cette teinte s'est naturellement affaiblie au fur et à mesure du tirage.

Largeur, 0,207; Hauteur, 0,140.

BARTSCH 233. CLAUSSIN 230. WILSON 230.

On a longtemps cru, sur la foi d'Houbraken, que le moulin de Rembrandt était situé dans le village de Koukerk, et il a été fait plusieurs gravures représentant ce prétendu moulin. Mais il est aujourd'hui bien constant que la maison d'Herman van Ryn et son moulin étaient situés dans la ville même de Leyde, tout contre le rempart, à côté de la porte Blanche. Curieux de tout ce qui touche à Rembrandt, j'ai voulu aller moi-même éclaircir une question qui intéresse la vérité historique et les amateurs. J'ai donc fait le voyage de Leyde tout exprès pour reconnaître le lieu de naissance de Rembrandt et le moulin de son père, ou au moins la place où il avait existé.

Ne connaissant personne à Leyde, je fus conduit par ma bonne fortune dans la maison d'un jeune philologue fort distingué, M. Kiehl, précepteur au gymnase de Leyde, qui, me voyant aux prises avec un Batave de pur sang, me tira d'affaires en m'adressant la parole en bon français. Je n'eus pas plus tôt exposé le but de mon voyage, que M. Kiehl, laissant là le *Trésor de la langue grecque*, me conduisit chez M. Elsevier, que je savais fort instruit dans les antiquités de Leyde. En traversant la rue, j'étais passé d'Henri Estienne à Elsevier... car j'étais chez le descendant de ces

fameux imprimeurs qui ont rempli le monde de leurs beaux livres et de leur nom. M. Elsevier eut l'obligeance de me communiquer le résultat de ses recherches et les extraits de toutes les pièces qu'il avait trouvées à l'Hôtel de Ville de Leyde. Et, d'abord, du registre de la population de l'an 1581, il résulte que la grand'mère de Rembrandt, Lysbeth, fille de Harmen, veuve de Gerrit Roelops Van Ryn, s'était mariée en secondes noces avec Corneille Claesz, meunier de Berkel, demeurant depuis 1574 dans le Weddesteeg, à Leyde, près du Wittepoort (Porte-Blanche). Cette Lysbeth eut deux enfants, Harmen ou Herman, et Mariette Van Ryn. Herman fut meunier comme son beau-père, et se maria le 8 octobre 1589 à Cornélie Van Zuidbroeck dans l'église protestante de Saint-Pierre, à Leyde. De ce mariage naquirent sept enfants, dont Rembrandt fut le sixième. Les différents registres des emprunts du denier 200[e] et de l'argent de cheminée, et le testament des père et mère de Rembrandt, déposé par eux chez le notaire Woudenvliet, constatent que Harmen et sa famille ont toujours demeuré dans le Weddesteeg, et que dans cette rue était situé le moulin à drèche *moutmolen* qu'ils possédaient de moitié avec Clément Lenaerts Ruys. Enfin le recensement de la population, fait en 1622 pour le paiement de la taxe, fixe au même endroit la demeure d'Harmen Van Ryn.

Muni de ces renseignements précieux, je m'empressai de me rendre, avec M. Kiehl, dans cette rue du Weddesteeg, pour y reconnaître la maison de Rembrandt. Le Weddesteeg est une petite rue située à une extrémité de la ville, tout près de la Porte-Blanche, et qui du prolongement du Breedstraat, qui est la principale rue de Leyde, conduit au Rhin. Cette ruelle, silencieuse et propre, est bornée à l'est par sept ou huit maisons, dont une seule paraît plus ancienne que les autres; à l'ouest par le mur d'une caserne et par un enclos planté d'arbres, qui n'a d'autre limite que le rempart de la ville, baigné par le Rhin, dont les eaux se confondent en cet endroit avec celles d'un large canal. Comme il est spécifié que la maison d'Harmen était à l'est de la rue et le moulin à l'ouest, nous n'eûmes pas de peine à préciser la place que nous cherchions, laquelle était circonscrite dans l'espèce de trapèze formé par le Weddesteeg, le prolongement du Breedstraat jusqu'à la Porte-Blanche, et le Rhin. Weddesteeg, avons-nous dit, signifie petite rue de l'Abreuvoir. En effet, de l'autre côté du canal se trouve encore l'abreuvoir aux chevaux qui a donné son nom à la ruelle. J'étais heureux de ma découverte, et je regrettais de n'avoir pas les clefs de ce jardin ombragé d'arbres qui avaient pris racine dans le moulin historique de Rembrandt, quand j'appris que l'enclos était loué à une dame fort instruite de la ville de Leyde, qui, sans avoir connaissance des pièces trouvées par M. Elsevier, affirmait aussi, sans doute d'après les titres de propriété, que son enclos occupait la place même où avait été le moulin de Rembrandt.

J'en étais là, lorsque tout récemment, dans un second voyage à Leyde, j'ai pu vérifier d'une manière certaine que ce moulin, rendu si fameux par la naissance d'un grand homme, et qui est abattu aujourd'hui, existait bien réellement à la place indiquée par les actes de l'état civil qu'avait découverts M. Elsevier. Et voici comment: Un artiste hollandais du XVII[e] siècle, Bisschop, qui fit ses études à l'Université

de Leyde, et qui florissait vers 1660, alla un jour se placer sur le pont de la Morschpoort (c'est une des portes de la ville et la plus voisine de la Porte-Blanche), et de ce pont il dessina le rempart de Leyde, attenant à la Porte-Blanche et baigné par le Rhin. Or, dans son dessin, précisément à la place désignée par les registres entre le fleuve et le Weddesteeg, sur le rempart, se trouve un moulin, qui est, à n'en pas douter, celui de Rembrandt. Ce précieux dessin, que j'ai vu à Leyde, appartient à M. Kneppelhout van Sterkenburg, et les amateurs apprendront avec plaisir que M. Cornet, directeur du Musée de Leyde et peintre-graveur des plus habiles, en a fait une bonne et fidèle eau-forte.

Ce point parfaitement établi, il reste à examiner si l'estampe décrite par Adam Bartsch, sous le nº 233 de son catalogue et connue parmi les amateurs sous le nom de *Moulin de Rembrandt*, représente en effet le lieu de naissance de ce grand peintre. Evidemment non. Et la preuve, c'est que dans la gravure de Rembrandt il n'y a aucune trace du rempart de la ville. Or, les fortifications de Leyde, encore debout aujourd'hui, existent au moins depuis l'année 1574, époque du siége de cette place par les Espagnols, et le dessin de Bisschop démontre qu'elles étaient au XVIIe siècle ce qu'elles sont encore maintenant.

Si l'intérêt de la vérité historique a pu diminuer cette fois l'intérêt de curiosité que les amateurs attachaient au *Moulin de Rembrandt*, cette estampe n'en est pas moins une eau-forte admirable, où la pointe du graveur a exprimé en se jouant, et avec un charme infini, jusqu'aux moindres détails de cette construction en briques un peu délabrée, qui serait indifférente et inaperçue dans la nature, et qui est dans l'art remplie d'intérêt, de saveur et de couleur. Un des plus intelligents graveurs de paysages qui aient existé, François Vivarès, a exécuté une copie en sens inverse de ce *Moulin;* et, bien qu'il y ait mis tout son talent, on peut voir combien il est encore resté en arrière de son modèle, combien sa touche, pourtant si spirituelle et si ferme, paraît lourde et sèche à côté de celle de Rembrandt. C'est qu'en effet, dans l'œuvre de ce grand maître, tout semble créé par un acte de sa volonté, ou, pour mieux dire, par une émanation de son sentiment le plus intime. Le procédé n'est chez lui que l'obéissant traducteur des perceptions de l'âme. C'est pour cela qu'il est si mobile, si souple, si varié. Ailleurs sa main est brutale; sa manière est violente et heurtée; il se sert de sa pointe comme d'un sabre. Ici, au contraire, il est fin, délicat jusqu'à la grâce. A le voir dessiner avec tant d'amour, on pourrait croire, malgré tout, qu'il attachait quelque intérêt d'affection à ce vieux moulin, dont les lignes se balancent et se combinent si harmonieusement, et à cette masure qui conserve encore une certaine élégance rustique dans sa toiture en tuiles flamandes, tapissée de lichens, de graminées et de fleurs.



Gide et J Baudry Editeurs

Photog par Bisson Fr _ Imp Lemercier Paris

LE PONT DE SIX

Ce paysage est ainsi nommé parce qu'il fut fait d'après nature à la campagne du bourgmestre Six. Il est gravé très-légèrement et d'une pointe rapide. On voit dans le milieu un petit pont de bois, de la forme de ceux que l'on trouve ordinairement en Hollande sur les canaux des prairies et sur les chemins. A droite de ce pont, l'on voit deux hommes appuyés sur le garde-fou, qui paraissent causer ensemble. Au-dessous, coule un canal sur lequel est une barque qui est vue presque en entier, et qui s'étend jusqu'au bord de la droite de l'estampe. Du même côté, on aperçoit au loin une autre barque et quelques chaumières. Sur le devant, à gauche, sont griffonnés deux arbres, au travers desquels on distingue au loin un village garni d'arbres et la flèche d'un clocher. L'horizon est peu élevé. Au bas de la droite, on lit : *Rembrandt f.* 1645. Très-rare.

Bartsch et Claussin n'ont décrit qu'un seul état de cette estampe. Il en existe pourtant trois.

Premier état. Les chapeaux des deux figures appuyées sur le garde-fou du pont ne sont pas ombrés. Il se trouvait une épreuve de cet état rarissime dans la vente de sir Thomas Baring, à Londres.

Second état. Un des deux chapeaux est ombré ; l'autre est encore clair. Nous n'avons vu aucune épreuve de cet état intermédiaire, mais nous le décrivons sur le témoignage d'un amateur anglais, qui a possédé une épreuve semblable.

Troisième état. Les chapeaux des deux figures sont ombrés à la pointe sèche et plus élevés.

Claussin a fait une copie assez trompeuse de ce paysage, qui du reste a été copié en Angleterre une autre fois, et peut être facilement imité, pour peu que le graveur sache mettre une certaine franchise dans le maniement de la pointe.

Hauteur, 0,130. Largeur, 0,225.

BARTSCH, 208. CLAUSSIN, 205. WILSON, 205.

On s'explique très-bien pourquoi ce morceau est si rapidement gravé ou plutôt griffonné, quand on en connaît l'histoire. Voici comment la raconte Gersaint : Rembrandt, qui était fort lié avec le bourgmestre Six, allait souvent à la campagne de ce magistrat. Un jour qu'il y était avec lui, un valet vint les avertir que le dîner

était prêt. Au moment de se mettre à table, ils s'aperçurent qu'on n'avait point servi la moutarde. Le bourgmestre ordonna au valet d'aller en chercher promptement dans le village. Rembrandt, qui connaissait la lenteur ordinaire à ce valet, et qui avait le caractère vif, paria avec son ami Six que lui Rembrandt graverait une planche avant que le valet ne fût revenu. La gageure fut acceptée, et Rembrandt, qui avait toujours avec lui des planches toutes préparées, c'est-à-dire couvertes du vernis nécessaire, en prit une aussitôt, et y dessina le paysage qui se voyait du dedans de la salle à manger où ils étaient. La planche fut achevée en effet avant l'arrivée de la moutarde, et Rembrandt gagna son pari.

Les circonstances singulières qui ont donné lieu à la gravure du *pont de Six* ont rendu ce paysage célèbre parmi les amateurs, et lui ont prêté beaucoup plus d'intérêt qu'il n'en aurait eu par lui-même. Il est certain qu'une telle estampe, si on n'en connaissait ni l'auteur ni l'origine, serait demeurée inaperçue et enfouie dans le portefeuille des marchands; mais les grands hommes ont le privilége de nous intéresser à tout ce qui émane d'eux, aux badinages de leur esprit, à leurs jeux, à leurs caprices.



LA VUE D'OMVAL

Morceau toujours faible d'épreuve, l'eau-forte ayant trop peu mordu. On y voit, sur la gauche, plusieurs arbres, dans l'enfoncement desquels on aperçoit indistinctement une jeune fille assise et un jeune homme qui lui met une couronne sur la tête. Au devant, vers le milieu, est un grand tronc d'arbre presque mort, peu chargé de branches et de feuilles. Plus loin, vers la droite, est un paysan, vu par le dos, qui n'est gravé qu'au trait. Il est coiffé d'un chapeau à bord plat; son bras gauche est pendant. Il est sur le bord d'une rivière, sur laquelle il regarde passer un petit bateau couvert, plein de monde. Sur l'autre bord de la rivière se dessine la vue d'Omval, qui est un village voisin d'Amsterdam; devant ce village, on voit plusieurs bateaux amarrés, et, sur la droite, deux moulins. On lit au bas de la droite : *Rembrant f.* 1645. Le *d* du nom de Rembrandt a été omis. Cette pièce est rare.

Bien qu'il n'y ait de cette planche qu'un seul état, on en distingue les premières épreuves à ce que le nom de Rembrandt y est à peine visible, étant encore couvert du noir des barbes. Dans ces épreuves, le fond de la planche ainsi que les bords sont toujours sales.

Hauteur, 0,225. Largeur, 0,185.

BARTSCH, 209. CLAUSSIN, 206. WILSON, 206.

J'ai vu au British-Museum une épreuve singulière de cette planche. A la place des deux figures qui sont à gauche, celles de la jeune fille et du jeune homme qui lui met une couronne sur la tête, il y a une petite gravure coloriée représentant un enfant qui fait des bulles de savon, entre un vase de fleurs et un autre vase d'où s'échappe de la fumée. Au-dessus est écrit le mot *Leven* (la vie) et le chiffre 2. A droite, au-dessus des deux moulins, se dessine en sens diagonal une carte qui est le huit de trèfle, et sur cette carte paraît jetée une image coloriée semblable à la première et aussi grossièrement faite, qui représente une porteuse d'eau. Au-dessus de cette figure est écrit *Boerinne* (paysanne), et tout auprès le chiffre 5. J'avais d'abord cru n'avoir sous les yeux qu'une épreuve défigurée par un barbare; mais en y regardant de plus près, je me suis aperçu que la planche avait été grattée, et que sur le cuivre même de Rembrandt, une main étrangère avait gravé ces trois images. C'est la seule fois que j'ai vu une épreuve de la planche ainsi outragée. Quel est le malheureux qui, possédant une planche de Rembrandt, a pu permettre ou se permettre un pareil acte de vandalisme?

C'est grand dommage que l'eau-forte ait si faiblement mordu ce morceau, car il eût été plein de charme. Les arbres, les plantes, les fleurs rustiques du premier plan, gravés avec tant de soin, d'une pointe si souple et si complaisante, le vieux tronc noueux dont la taille du graveur a pour ainsi dire brodé l'écorce, près duquel sont assis les deux amants dans une ombre mystérieuse, eût fait un repoussoir plus franc qui aurait rejeté sur un plan plus éloigné le village d'Omval, qu'on aperçoit de l'autre côté de la rivière, et les jolies chaloupes qui attendent sur le rivage le retour des promeneurs. Omval est en effet, pendant l'été, un but de promenade pour les marchands d'Amsterdam. Volontiers ces braves gens vont y passer le dimanche en famille, sur ces bateaux couverts qui, avec moins d'élégance et plus de bonhomie, rappellent assez les gondoles de Venise.


Rembrandt f 1650

LE PAYSAGE A LA TOUR CARRÉE

Un paysage en travers, cintré par le haut et d'un ton vigoureux, c'est la vue d'un village au milieu duquel s'élève une grosse tour carrée. On remarque, en avant de ce village, depuis le milieu de l'estampe jusqu'à l'extrémité de la droite, une barrière de bois qui paraît border un chemin montant et planté d'arbres. En deçà du chemin, un peu vers la droite, on distingue deux petites figures assises sur une élévation de terre. A gauche, au-dessus des maisons du village, couvertes de chaume, s'élèvent quelques arbres dont l'un va toucher le pied de la tour; on en voit d'autres sur la droite, qui se continuent jusqu'au bord de l'estampe. Dans le bas, du même côté, on lit : *Rembrandt*, et, au-dessous : 1650. Ce morceau est rare.

On en connaît deux états.

Premier état. Tous les arbres qui sont à la droite de l'estampe présentent des parties blanches à leur cime; un petit arbre s'élève à l'angle de la tour, sur la droite; le haut de la tour, vers la gauche, est entièrement blanc. Les épreuves de cet état sont extrêmement rares; chargées de manière noire, elles sont brillantes, veloutées et d'un effet charmant, surtout quand elles ont été tirées sur papier de Chine.

Second état. Les cimes des arbres dont nous venons de parler sont recouvertes d'une taille légère. La tour, plus travaillée, est prolongée sur la droite, et ce prolongement a effacé le petit arbre qui se trouvait de ce côté, à l'angle de la tour. La partie la plus haute de ce bâtiment, qui était blanche dans l'état précédent, est dans celui-ci légèrement ombrée de tailles simples à la pointe sèche. On trouve encore des épreuves de cet état avec de la manière noire et quelques saletés dans le fond. Elles sont alors presque aussi belles que les premières, bien que d'un ton moins riche.

Hauteur, 0,150. Largeur, 0,090.

BARTSCH, 218. CLAUSSIN, 215. WILSON, 215.

Sous plusieurs rapports, le *Paysage à la tour carrée* est un des morceaux les plus précieux de l'œuvre de Rembrandt. Je ne parle pas de ce travail ferme et libre de la pointe, du bonheur des lignes, de l'effet brillant et décidé de cette petite pièce dont il serait si facile de faire un tableau; je parle de l'intérêt qu'on y trouve quand on sait

que Rembrandt y a représenté le village de Rarep ou Randorp, dans le Waterland, qui est celui où était née, non pas Saskia Uylenburg, sa première femme (comme le dit Wilson par erreur), mais sa seconde femme, la paysanne dont parle Houbraken. Nous avons vu que Rembrandt fut marié deux fois, et qu'ainsi les actes trouvés aux archives de l'hôtel de ville d'Amsterdam par M. Scheltema ne détruisent pas l'assertion du biographe hollandais, assertion qui avait paru fausse avant qu'on eût découvert la preuve du second mariage de Rembrandt dans les registres mortuaires du Westerkerke. Mais, ce qu'on ignore, c'est la date de ce second mariage, dont l'acte n'est pas encore retrouvé. Or le *Paysage à la tour carrée* portant la date de 1650, il est vraisemblable que c'est vers cette époque ou à peu près que Rembrandt connut la jeune paysanne du village de Rarep, avec laquelle il devait se marier. Lorsqu'un site pittoresque est assez intéressant pour qu'un artiste désire en graver une eau-forte, on peut croire qu'il n'attendra pas longtemps pour traduire sa première impression qui est toujours la plus vive. Il faudrait donc chercher la date du second mariage de Rembrandt entre l'année 1650 et l'année 1654, qui est celle où durent commencer les poursuites de la Chambre des Insolvables, à la diligence du subrogé tuteur de Titus Van Ryn, comme nous l'avons expliqué dans les premiers chapitres du présent livre.



LE PAYSAGE AUX TROIS CHAUMIÈRES.

Paysage cintré par le haut, fini avec soin, quoique d'une pointe assez rapide et d'un grand effet. C'est la vue d'un village bâti le long d'un grand chemin qui passe sur la gauche de l'estampe et qui conduit dans le lointain. Trois chaumières de ce village, dont les pignons sont très-élevés et qui se terminent en pointe, sont vues presque de profil, sur la droite. Il y a plusieurs arbres touffus derrière la chaumière qui est le plus en avant. Devant celle du milieu on distingue une femme et trois enfants. Sur le premier plan, à droite, s'élève un grand arbre isolé, avec quelques branches sèches. Au bas de la gauche est écrit, *Rembrandt f.* 1650.

On connaît quatre états de cette planche :

Premier état. Le grand arbre isolé sur la droite, n'a que très-peu de feuillage. Il s'en trouvait une épreuve dans la collection du duc de Cambridge. On peut la considérer comme presque unique. Elle n'est décrite ni par Bartsch ni par Claussin; mais Wilson en fait mention dans son catalogue anonyme.

Second état. (C'est le premier de Claussin et de Bartsch.) Le devant de la première chaumière n'est ombré que d'une seule taille, ainsi que le toit de la troisième, c'est-à-dire de celle qui est la plus éloignée. On y voit sur le devant du chemin et dans le bas de l'estampe, en continuant vers la droite, beaucoup de parties claires. Cette épreuve est de la plus grande rareté.

Troisième état. Il ne diffère du précédent qu'en ce que les parties claires du bas de la planche sont éteintes par des tailles à la pointe sèche.

Quelque vague que soit cette indication, je me vois obligé de la donner ainsi, vu la presque impossibilité de compter le nombre des tailles sur tel ou tel point, quand il s'agit d'un terrain. Très-rare.

Quatrième état. Le devant de la première chaumière est ombré d'une contre-taille; le toit de la troisième est plus ombré, et les places blanches entre le chemin et les trois chaumières sont également couvertes de tailles légères ajoutées à la pointe sèche. Assez rare.

Hauteur, 0,162; largeur, 0,200.

BARTSCH, 217. CLAUSSIN, 214. WILSON, 214.

Ce morceau est un de ceux où la pointe sèche joue un grand rôle. Rembrandt a toujours tiré un excellent parti de ce genre de travail, qui consiste, on le sait,

à entamer la planche avec une pointe, sans ébarber les tailles, ou du moins sans les ébarber entièrement, de manière que les bords raboteux du sillon creusé dans le cuivre, accrochent le noir d'impression et forment des salissures qui imitent parfaitement le lavis. D'autres peintres-graveurs, et, par exemple, Ostade et Béga, ont usé de la pointe sèche pour terminer leurs estampes, mais en général ils ont alourdi leur premier travail en voulant modeler, et c'est par cette raison qu'on recherche tant les *eaux-fortes pures* de ces maîtres. Rembrandt, au contraire, s'est servi de la pointe sèche pour peindre son estampe, et rarement pour modeler telle ou telle figure. Tantôt il avait besoin d'un premier plan vigoureux qui fît repoussoir, tantôt il lui fallait éteindre certaines parties pour en mieux faire briller d'autres, et alors par une suite de libres hachures, il soulevait des barbes qui lui préparaient, à peu de frais, des tons estompés et devaient produire à l'impression l'effet de véritables coups de pinceau. C'est ainsi que le grand arbre isolé que l'on voit ici, sur le devant, forme au moyen des barbes une masse rembrunie qui fait fuir les chaumières du village, tout en donnant à une estampe, d'ailleurs peu travaillée, l'aspect d'un dessin très-fini. *Le Paysage aux trois chaumières* est un des paysages de Rembrandt que les amateurs estiment le plus, et qui se paie le plus cher en vente publique, non-seulement à cause de sa rareté, mais aussi pour la vigueur de l'effet pittoresque. A la vente Debois, en 1843, une épreuve du premier état de Claussin, qui n'est que le second, c'est-à-dire avant les contre-tailles sur le toit de la troisième chaumière, fut vendue 1,700 francs. Elle provenait de l'œuvre de Claussin lui-même. Une épreuve de l'état suivant, qui est le troisième, ne fut vendue que 193 francs.



Gide et J. Baudry, Editeurs Photog. par Bisson Fr. Imp. Lemercier, Paris

LE BERGER ET SA FAMILLE

Un petit paysage en hauteur, gravé d'un bon goût, et dont la planche n'a jamais été bien nettoyée, ce qui fait que l'on en trouve toujours le fond très-sale, et rempli de traits qui traversent la gravure en tous sens, et dont quelques-uns sont circulaires. On y voit, vers le milieu du bas, sur le devant, une femme assise au bord de l'eau, qui tient un enfant sur ses genoux et garde des moutons. Derrière elle est un berger debout qui lui parle, tenant sa houlette de la main droite, et de l'autre un pot. On aperçoit, dans le lointain, une rivière bordée de beaucoup d'arbres, et tout à fait dans le fond, un bâtiment au-dessus d'une montagne. Au haut de la gauche est écrit, en caractères fins : *Rembrandt*. et au-dessous : *f.* 1644. Cette estampe est au nombre des rares.

Hauteur, 0,094 Largeur, 0,067

BARTSCH, 220. CLAUSSIN, 217. WILSON, 217.

Il existe une assez jolie copie de ce charmant paysage; elle a été faite en Angleterre et lorsqu'elle est tirée sur vieux papier, elle peut un instant faire illusion pour qui ne prendrait pas garde qu'elle est gravée en contre-partie; mais il va sans dire qu'aucun copiste de Rembrandt n'a pu imiter cet inimitable sentiment avec lequel il exprime tout ce qu'il veut exprimer, la fraîcheur des ombrages et des eaux, la variété des feuillages, l'incertitude des lointains, et le charme d'une perspective profonde et riante que les yeux et l'âme poursuivent à plaisir.

324

LE CANAL

Paysage en forme de frise; on y voit, dans le milieu, quelques chaumières entourées d'arbres, et, sur le devant, un petit canal. Vers la droite, il y a un grand chemin, et, dans le fond du même côté, on aperçoit un village et une église. On peut aussi distinguer ce paysage par une barque à voile que l'on découvre vers la gauche, derrière deux petits arbres. Ce morceau, dont la forme est légèrement irrégulière, est très-rare.

Hauteur, à droite, 0,081; à gauche, 0,075. Largeur, 0,212

BARTSCH, 221. CLAUSSIN, 218. WILSON, 218.

Bien que cette pièce n'ait pas, à proprement parler, différents états, on en distingue les premières épreuves à la présence des barbes de la pointe sèche qui produisent un effet de manière noire très-piquant. Lorsque les barbes ont disparu, l'épreuve devient faible et grise.

Richard Wilson a fait une copie trompeuse de ce paysage. Elle en diffère en ce que la pointe du mât du bateau à la voile présente, dans l'original, trois petits traits horizontaux, qui ne se trouvent pas dans la copie.





LE PAYSAGE A LA TOUR

Ce morceau, de forme oblongue, représente un village garni de beaucoup d'arbres, qui s'étend presque par toute la largeur de la planche et qui ne laisse vers la gauche qu'une échappée de vue sur le lointain. Le ciel, qui est de ce côté chargé de nuages, est clair sur la droite. Non loin du milieu, vers la gauche, on aperçoit une porte de pont soutenue par deux arcs-boutants, et devant cette porte, une petite figure de femme qui est debout. A la droite, à côté d'une maison couverte de chaume, on distingue quelques toits au-dessus desquels s'élève une tour ruinée. Tout le devant de l'estampe jusqu'à la moitié de sa hauteur est clair et sans aucune espèce de travail, à l'exception de deux poteaux et de quelques herbes.

On connaît trois états de cette pièce :

Premier état. Très-rare. La tour qui s'élève au-dessus des toits sur la droite de l'estampe est couronnée par un dôme finissant en pointe. La maison couverte de chaume n'est ombrée que d'une seule taille. L'espace entre la porte de pont et ses arcs-boutants est clair. On remarque dans le ciel à gauche des taches qui se sont affaiblies au fur et à mesure de l'avancement du tirage. Une épreuve de cet état s'est vendue à la vente Pole Carew 40 livres sterling, soit 1,000 francs.

Second état. L'espace entre la porte de pont et ses arcs-boutants est ombré par des tailles croisées. La maison couverte de chaume est également noircie.

Troisième état. Le dôme de la tour est effacé et la tour paraît en ruines. La disparition des taches dans le ciel y forme une place blanche. Entre la ligne de l'horizon à gauche et les petits points qui sont au-dessus, il y avait dans le premier état une raie blanche, laquelle a disparu dans celui-ci, sous des tailles horizontales qui se prolongent un peu au-dessous des petits traits inclinés marquant l'horizon.

Hauteur, 0,124. Largeur, 0,320

BARTSCH, 223. CLAUSSIN, 220. WILSON, 220.

Il me souvient qu'étant un jour au Cabinet des Estampes du Musée d'Amsterdam, occupé à examiner l'œuvre incomparable de Rembrandt que possède ce cabinet, je demandai aux conservateurs ce qu'ils pensaient du *Paysage à la tour*, en leur faisant remarquer quel étrange effet le peintre avait su produire par la seule absence de tout premier plan et par la brusque opposition des arbres clairs et des arbres sombres. Un des conservateurs, M. Klinckamer, me répondit qu'il croyait avoir deviné l'intention

de Rembrandt, rien que par la différence des états de la planche; que sans doute ce ciel pur sur la droite et nuageux sur la gauche, indiquait la formation d'un orage qui avait renversé le dôme de la vieille tour, laquelle paraissait dans le second état rasée au niveau même de la base du dôme; que peut-être il y avait eu là un fait historique, et que Rembrandt l'avait ainsi constaté sur son cuivre, par affection pour ce village, dont on ne savait plus aujourd'hui le nom. L'explication du conservateur me parut ingénieuse, naïve et toute hollandaise. Ce qui est certain, c'est que le ***Paysage à la tour*** est un des plus charmants de l'œuvre. En se plaçant à distance pour le dessiner, et en supprimant l'intérêt qu'offre toujours le devant d'une composition, par cela seul qu'il est plus rapproché des yeux, Rembrandt concentre avec force notre attention sur cet amas de chaumières qui, avec sa décoration de bouquets d'arbres et ses environs dénudés, ressemble à une riante oasis dans la solitude.



LA CHAUMIÈRE ET LA GRANGE A FOIN

Un paysage oblong, gravé avec soin et très-fini. Le milieu est occupé par une chaumière, à la gauche de laquelle est une grange à foin, à toit mouvant. Cette grange est vide, et sert de remise à un chariot. On voit une figure dans la maison à travers la porte, qui n'est fermée que dans sa partie inférieure. Une autre figure paraît à la fenêtre. A droite de la chaumière, une paysanne, suivie d'un chien, passe sur un petit pont de planches placé en travers d'un ruisseau qui coule sur le devant de l'estampe. Au bord de ce ruisseau est une avance en bois, sur laquelle sont placés un enfant qui pêche à la ligne et un autre qui tient un panier. Dans le lointain, à gauche, on aperçoit une ville avec des clochers et des moulins, et à droite un château environné d'arbres, situé sur le bord d'un large étang. Tout au bas de la planche, dans le coin à droite, est gravé : *Rembrandt f.*, et au-dessous : 1641. Rare.

On ne connaît qu'un seul état de cette planche, mais on en distingue les premières épreuves à quelques barbes qui produisent l'effet de la manière noire en plusieurs endroits, notamment à l'ombre des arbustes qui enveloppent la chaumière, aux hachures qui se voient tout à fait à gauche, à commencer du bord de la planche, sur le petit pont de briques qui est en avant de la femme suivie d'un chien, et enfin au chiffre 1641, et à l'*f* qui est au-dessus.

Largeur, 0,320 ; hauteur, 0,130.

BARTSCH, 225. CLAUSSIN, 222. WILSON, 222.

Il est rare que Rembrandt ait vu la nature avec ce sentiment de mélancolie profonde qui agitait l'âme de Ruysdaël. Ordinairement ses paysages respirent quelque chose de libre, de fort et d'un peu sauvage. Quelquefois, cependant, il semble qu'un secret ennui l'ait conduit dans la campagne, et il s'y promène alors, non pas pour voir les villas opulentes, les châteaux à tourelles et leurs avenues, les parcs fermés de grilles en fer ouvragé; mais les cabanes les plus délabrées, les plus silencieuses et les plus pauvres. S'il rencontre une chaumière isolée que réchauffe un doux rayon du soleil de quatre heures, il s'approche, il s'arrête, il regarde avec complaisance et presque avec naïveté toutes les choses agrestes dont se compose la physionomie de cette chaumière : le toit mouvant de la grange à foin, le chariot qu'elle abrite, l'échelle vermoulue que l'on voit sortir de la lucarne du galetas, et ces

jeunes arbustes qui ombragent la vieille maison, en lui faisant un gracieux rempart de verdure. — Le peintre se plaît à faire un tableau de cette chaumière misérable; il y concentre l'intérêt pittoresque, et lui sacrifie tout le reste du paysage. C'est au loin seulement, dans la brume, qu'on aperçoit les flèches du manoir féodal et ses hauts combles qui s'élèvent au-dessus d'une touffe de tilleuls; plus loin encore se dessinent vaguement les clochers de la ville. Mais ici, la lumière frisante qui éclaire la maison rustique, lui donne, au milieu d'une vaste plaine unie, un relief extraordinaire, et depuis qu'elle a frappé les yeux de Rembrandt, le clair-obscur lui prête un charme inattendu. On dirait que la pointe du graveur a couru en se jouant sur le cuivre, et néanmoins rien n'est abandonné aux caprices du griffonnement ni aux hasards de l'eau forte; chaque objet conserve, en dépit de la liberté du trait, son caractère, sa forme, son mouvement.

C'est une chose remarquable que Rembrandt, pas plus que Ruysdaël, n'a eu l'idée de faire intervenir les animaux dans le paysage, ou du moins de les mettre en évidence sur le premier plan. Ces deux maîtres s'intéressent à la prairie plus encore qu'aux bêtes du pâturage, et les cabanes du pauvre ont plus d'importance dans leur tableau que celui qui les habite. A peine la figure de l'homme leur a-t-elle paru nécessaire. Il semble que l'âme du poëte soit la même qui transpire invisiblement dans ces plaines attristées, et qu'ainsi la nature, pour nous émouvoir, n'ait pas besoin du passage de l'homme ou de la présence des troupeaux. On la prendrait à elle seule pour un être animé, sensible, plein de soupirs et de mystères. Ce n'est donc pas au premier coup d'œil qu'on remarque les figures du paysage de Rembrandt. Les deux enfants qui pêchent si tranquillement à la ligne n'attirent pas tout d'abord l'attention; c'est le dernier objet qui occupe les regards; mais l'impression même que produit ce calme paysage nous fait trouver du plaisir à contempler ces deux figures naïves... Loisirs charmants et obscurs! paix profonde! Qui ne les envierait à certains moments de la vie? Qui ne voudrait leur abandonner ces heures paresseuses que le poëte savoure lentement, que le silence prolonge, et qui pourtant s'écoulent si vite, pour ne plus revenir?



331

LA CHAUMIÈRE AU GRAND ARBRE

Un paysage oblong très-bien gravé, qui fait pendant à celui qu'on appelle *La chaumière et la grange à foin.* Sur le devant passe un canal qui traverse toute l'estampe. A la gauche est un grand arbre qui s'élève jusqu'au haut de la planche et dont la cime ne se voit point. Derrière est une chaumière au-dessus de laquelle paraît une aile de moulin posée verticalement; sur la porte on aperçoit deux enfants, dont l'un est baissé et vu de dos. Dans le lointain, qui s'étend sur la droite et dont l'horizon est très-bas, on distingue un grand clocher et à côté un moulin à vent. Au bas de la droite, on voit un canard sur le rivage et un autre dans l'eau. Parmi les roseaux on lit : *Rembrandt f.* **1641.** Ce paysage n'est pas commun. Il a ordinairement peu d'effet, et ce n'est qu'aux premières épreuves qu'il se trouve quelques barbes dans les parties ombrées.

Largeur, 0,320; Hauteur, 0,126

BARTSCH 226. CLAUSSIN 223. WILSON 223.

Voilà bien la Hollande, plaine immense qui s'enfuit à perte de vue, et ne présente d'autres accidents que les ailes tournantes d'un moulin ou le clocher d'une église! On dirait d'un navire à l'ancre. A l'aspect de ces prairies sans fin, de ces villages submergés et à fleur d'eau, il est impossible de ne pas tomber insensiblement dans la rêverie. On y est d'ailleurs invité par le silence, car, à moins que le vent du nord-ouest n'y souffle l'orage, la Hollande est le pays le plus silencieux du monde. La campagne est traversée par des chaloupes qui glissent mollement sur des eaux blondes, portant les paysans et leurs denrées; et ainsi les déplacements de l'homme, les mouvements de la vie, se font là sans effort apparent et sans bruit. Ruysdael a vu ces contrées avec une tristesse amère, poignante, un peu maladive; il a cherché des bocages pour y cacher sa douleur; Van Goyen s'est complu à représenter constamment des grèves incolores qui semblent aplaties sous le poids d'un ciel bas et sombre, chargé de brume et de pluie; Rembrandt a vu la nature de son pays à travers sa mobile humeur, tantôt sous des aspects doux et familiers, tantôt sous un jour fantastique... Mais quel est donc le secret de ces grands artistes, et par quelle émanation mystérieuse font-ils passer leur âme dans ce qui paraît être au premier coup d'œil un simple objet de naïve imitation? Voilà bien la Hollande, dit le voyageur, mais ce n'est pas seulement un souvenir que la vue de ce paysage réveille; c'est une disposition particulière de l'âme, une pensée vague comme il en vient à certaines heures de la vie, lorsqu'on est las des grandes villes, de leurs beautés factices, de leurs quinconces, et de leurs parterres alignés, et de leurs promenades solennelles. Rembrandt a passé un jour devant cette chaumière, et son impression d'un moment, fixée sur le cuivre, ne s'effacera plus.

Heureuse cabane! et quelle paix profonde règne autour! la ville est loin, bien loin; on la voit tout juste assez pour sentir la satisfaction de n'y pas être. Sur le pas de la porte, deux enfants s'occupent à ne rien faire : ce sont les seuls êtres vivants de cette demeure, avec un chat qui guette une compagnie de moineaux, et deux canards, dont l'un s'épluche, en passant sa tête sous son aile, l'autre allonge le cou pour happer quelque petit poisson. Il me semble que j'en aurais pour des heures à contempler ce pittoresque désordre, ce chaume délabré qui se tapisse au hasard de plantes rustiques et se colore de fleurs, et cette provision de fagots d'où l'on tirera de quoi éclairer l'âtre, si nous entrons pour sécher nos souliers après une promenade dans ces prairies inondées. Je ne sais vraiment ce qui m'attache à ce paysage, ni comment il peut se faire qu'un homme éprouve tant de plaisir à regarder des objets qui ont si peu de rapport avec ses affections et ses pensées; mais tout ici me paraît charmant, depuis les touffes de roseaux sous lesquels Rembrandt a gravé son nom, jusqu'à ce grand et beau tilleul qui donne presque de la majesté à un tableau d'ailleurs si agreste et si humble. Un vieux tonneau, une roue renversée, un petit lavoir sous lequel on entend coasser les grenouilles, des nénufars flottant sur l'eau paresseuse de ce canal, qui au premier rayon de soleil brillera comme du plomb liquide, et toutes ces plantes aquatiques que la pointe du peintre indique avec autant de justesse que le ferait la plume d'un naturaliste, voilà des choses inanimées, et qui pourtant me font entendre je ne sais quel secret langage qui m'enchante. Ah! sans doute, il est donné à tout le monde de sentir les grands effets de la nature, les ensembles; et j'imagine que les splendeurs du matin, la magnificence du soir, ont quelque chose qui touche, à certains moments, le plus barbare. Mais il est des couleurs inaperçues, des grâces cachées, des trésors que la nature ne fait pas voir à tous les hommes, mais seulement à ceux qui l'aiment; et quand elle se dévoile à eux, c'est surtout dans ces champêtres solitudes où elle peut se laisser admirer en silence, loin des yeux profanes, comme cette antique dryade qu'il fallait poursuivre dans les lieux écartés, au fond des bois, et jusque dans le creux de son chêne.



LE VERGER ET LA GRANGE

PIÈCE DITE

LE PAYSAGE AUX DEUX ALLÉES

Cette pièce est oblongue et en travers. On voit sur la gauche une maison rustique, couverte de chaume, et dans le milieu une plantation d'arbres qui ressemble à un verger, et qui se termine par une grange. A droite de cette plantation, s'ouvre une allée en perspective, bornée par des pieux, sur laquelle marche un homme vu par le dos, qui porte un bâton sur l'épaule. Tout au fond de cette allée, sous une voûte formée par les arbres, on aperçoit dans le plus grand éloignement une petite figure à cheval. Ce morceau est fort rare.

Il en existe deux états :

Premier état. La planche a 0,204 millimètres de large.

Second état. La planche est coupée et réduite à une largeur de 0,162 millimètres. Cette seconde épreuve est d'un ton moins brillant : elle est aussi moins rare que la première.

Hauteur, 0,090. Largeur, 0,204.

BARTSCH, 230. CLAUSSIN, 227. WILSON, 227.

Pourquoi n'y a-t-il personne à la porte de cette maison, à l'ombre de ces bouquets d'arbres, et pourquoi cette chaumière silencieuse et ce petit verger ont-ils ainsi plus d'attrait en l'absence de toute créature humaine?... Rembrandt, lorsqu'il est en présence de la nature, s'abstient volontiers d'y faire paraître des figures, ou bien il les subordonne tellement au paysage, qu'on les aperçoit à peine. A l'inverse de nos peintres français, qui font de la campagne le théâtre des actions de l'homme, ou le cadre de ses rêveries, Rembrandt donne la première place aux êtres inanimés. Il concentre dans ces objets tout l'intérêt de son tableau, et c'est pour cela sans doute que ses paysages nous saisissent toujours et nous attirent par un charme secret... Comme il est solitaire ce coin de la Hollande! A droite de la levée sur laquelle est pratiqué le chemin, on croit sentir le voisinage de la mer, et le souffle du vent qui fait plier les branches des arbres et frémir tout le feuillage. Il me semble aussi que les deux figures, si petites, qui passent sur le chemin, et dont l'une, imperceptible, va se perdre au loin dans les profondeurs de la perspective, il me semble, dis-je, que ces deux figures, loin d'animer le paysage, en augmentent encore la solitude. Mais la vue des lieux inhabités est justement ce qui enchante les poëtes. La nature est pour eux comme une femme à qui l'on aime à parler sans témoins. Les poëtes, les grands artistes n'ont pas besoin de rencontrer des êtres animés dans le paysage : ils le remplissent de leur âme.



LE BOUQUET DE BOIS

Ce paysage est entièrement gravé à la pointe sèche. On voit sur la gauche de l'estampe, deux grands arbres placés l'un derrière l'autre, tracés d'une main rapide et à l'état d'ébauche. Celui qui est derrière n'a point de feuilles; tout près de ces arbres, est un bois touffu et percé, qui s'étend vers la droite jusqu'aux deux tiers environ de la planche. Au milieu de ce bois paraît une petite baraque à demi cachée par le feuillage. La partie du devant, à commencer du bas de la gauche jusqu'à l'extrémité de la droite, est presque toute blanche. Le lointain de la droite n'est gravé qu'au trait. On lit au bas du même côté : *Rembrandt f.* 1652.

Ce morceau est fort rare. Il en existe trois états :

Premier état. D'une extrême rareté. La planche est plus haute; elle porte 155 millimètres, au lieu de 123. Elle n'est que légèrement ébauchée et presque au trait. Le lointain de la droite n'est pas indiqué, et il n'y a sur la planche ni nom ni année.

Second état. Même dimension. On n'y voit non plus ni le nom ni l'année, mais la planche est plus terminée et la manière noire y est fort brillante.

Troisième état. La planche, coupée par en bas, est terminée comme elle est décrite ci-dessus, c'est-à-dire avec le lointain de la droite, le nom de Rembrandt et l'année.

Nota. On a une copie assez trompeuse de ce second état, faite par Richard Wilson. On la reconnaît à une petite différence dans la largeur. La copie a 198 millimètres de large, tandis que l'original en a 211.

Hauteur, 0,123. Largeur, 0,211.

BARTSCH, 222. CLAUSSIN, 219. WILSON, 219.

Ce paysage inachevé a quelque chose de fantastique, et il semble que Rembrandt l'ait vu dans son imagination plutôt que dans la réalité. Les arbres et la cabane en bois qu'abrite leur feuillage n'ont pas ici le caractère des choses dessinées d'après nature, mais plutôt celui des objets que l'on retrace de souvenir. Ainsi placé au milieu d'une plaine aride, exprimée par l'absence de tout travail, ce bouquet de bois a l'air d'une oasis dans le désert. Les grands maîtres sont éloquents jusque dans leurs réticences.

LE PAYSAGE AUX TROIS ARBRES

On appelle ainsi ce paysage, parce qu'on y voit sur la droite, placés à distances égales sur une élévation, trois grands arbres au travers desquels on aperçoit dans le lointain un chariot rempli de monde, et quelques maisons. Sur le devant, vers la gauche, s'étend une pièce d'eau, et au delà, sur le rivage, sont deux figures, celles d'un homme debout qui pêche à la ligne et d'une femme assise qui est auprès de lui. Au loin, apparaît une grande ville hérissée de clochers. Entre cette ville et la pièce d'eau qui est sur le devant, on distingue une suite de prairies qu'animent divers groupes de figures et d'animaux. Presque au coin de la droite, dans le bas de l'estampe, sous le feuillage épais des arbustes du rivage, on aperçoit dans l'ombre, avec beaucoup de peine, deux personnes assises. Le ciel est couvert de nuages, et l'on voit tomber une forte pluie sur la gauche. Du même côté, tout au bas de la planche, sous les joncs, on devine plutôt qu'on ne lit le nom de *Rembrandt.* Mais la lettre *f.* et l'année 1643 sont visibles. Ce paysage, d'un effet brillant, est regardé comme un des plus beaux de l'œuvre. Les belles épreuves en sont très-rares; on les reconnaît à la présence des barbes dans les travaux du ciel, qui sont en grande partie à la pointe sèche.

Nota. On assure qu'il existe une épreuve avant la petite figure assise par terre au haut de la digue vers la droite, mais cette épreuve que ni Claussin ni Wilson n'ont vue, et que nous n'avons nous-même jamais rencontrée, est sans doute quelque morceau falsifié par un amateur qui aura gratté adroitement la figure, pour faire un premier état, comme on a gratté la toupie dans la *Petite Tombe*.

Il existe plusieurs copies du *Paysage aux Trois Arbres;* les meilleures sont celles de François Novelli et de notre regrettable ami et camarade, Louis Marvy, mort si jeune.

Hauteur, 0,209. Largeur, 0,279.

BARTSCH, 212. CLAUSSIN, 209. WILSON, 209.

Un jour que je parcourais le magnifique œuvre de Rembrandt que possède le Musée d'Amsterdam, je crus voir, à ma grande surprise, dans le *Paysage aux Trois Arbres*, quelque chose qui ressemblait à un fantôme. J'en fis part, après quelque hésitation, aux deux conservateurs du Musée, et à un peintre distingué d'Amsterdam,

qui avait profité de l'occasion de ma visite pour examiner les eaux-fortes de Rembrandt, qu'il connaissait à peine, le croirait-on! Il me semble, leur dis-je timidement, que j'aperçois ici, dans la partie claire du ciel, sur la gauche, un peu plus qu'à la hauteur de la cime des arbres, les formes vagues d'une figure fantastique. On dirait d'un géant qui souffle l'orage. Les deux habiles conservateurs me dirent alors que cette remarque avait déjà été faite par eux-mêmes, et ils ajoutèrent qu'il y avait tel moment où l'on distinguait clairement cette figure étrange, et tel autre où l'on avait beaucoup de peine à la retrouver. Quant au peintre, il nous assura que la figure dont nous parlions lui avait sauté aux yeux, et qu'il était surpris de mon hésitation à la lui signaler. Il m'est donc permis de croire que le fantôme du *Paysage aux Trois Arbres* n'est pas une pure vision ou un simple effet de la rencontre fortuite de quelques hachures. Rien, au surplus, ne s'accorde mieux avec l'humeur fantastique de Rembrandt, que la pensée de dramatiser un paysage, d'ailleurs si peu accidenté et si ordinaire, en y faisant apparaître un fantôme semblable à ce génie des tempêtes dont la grande image se dressa devant le héros de Camoëns.

Toutefois, ce n'est pas à cette remarque, jusqu'à présent inaperçue ou du moins inédite, que tient la célébrité du *Paysage aux Trois Arbres;* elle tient à la vigueur de l'effet, à l'excellent feuillé des trois arbres qui font repoussoir, à l'étonnante dégradation des plans qui se succèdent à perte de vue, et à quelques détails charmants qui, perdus dans la masse, ne s'aperçoivent pas au premier coup d'œil. Bien des amateurs, par exemple, ont regardé vingt fois le paysage en question, sans y voir sur le devant d'autres figures que celles de l'imperturbable pêcheur à la ligne et de sa patiente épouse. Beaucoup n'ont jamais discerné les deux personnages que le peintre a placés tout à fait dans l'ombre, à la droite de l'estampe, sous une voûte de feuillage, comme s'il eût voulu les cacher avec autant de soin et de pudeur qu'ils en mettent eux-mêmes à éviter tous les regards.



LA CHAUMIÈRE ENTOURÉE DE PLANCHES

On voit au milieu de cette estampe, un peu vers la droite, une chaumière flanquée de chaque côté d'un grand arbre, et entourée d'une palissade. Elle est située au bord d'un canal, sur lequel nagent deux canards. A la droite, sur un chemin, est un chariot dételé, au bas d'une petite digue qui ferme l'horizon, et sur laquelle on aperçoit comme deux grands chiens. Derrière la palissade, sur la gauche, on distingue un homme dans une barque, et beaucoup plus loin un moulin. Dans le bas de la gauche, près du bord de la planche, est écrit : *Rembrandt, f.* Mais l'*f* est à peine exprimée, et au-dessous, 1632.

On n'a décrit que deux états de ce morceau, qui est rare; mais j'en compte trois :

Premier état. La continuation de la digue qui paraît sur la gauche, et qui va en descendant du même côté, y est toute blanche, sauf trois ou quatre petits traits. Le côté de la digue où se voient les deux chiens est également tout clair. Le nom de Rembrandt ne se trouve pas encore dans cette première épreuve, non plus que la date.

Second état. La continuation de la digue, sur la gauche, est encore blanche; mais le côté droit de la digue est ombré de tailles fines, serrées et en partie croisées. On voit dans cette épreuve le nom de Rembrandt, et la date 1632.

Troisième état. La continuation de la digue sur la gauche, est éteinte par des hachures données à la pointe sèche, lesquelles ne sont pas encore ébarbées dans les premières épreuves de cet état.

Hauteur, 0,160; Largeur, 0,130.

BARTSCH 232. CLAUSSIN 229. WILSON 229.

Cette pièce est fort estimée. On la regarde avec raison comme un des plus frais et des plus jolis paysages du maître. J'ajoute que c'est un ouvrage de sa jeunesse, c'est-à-dire du temps où il finissait beaucoup sa peinture, dessinait naïvement et n'avait pas encore enhardi sa pointe ni élargi sa manière.

Rien n'est abandonné au hasard dans ce petit morceau. Pas de griffonnement rapide, pas de fouillis. Chaque objet est accusé avec délicatesse, d'une pointe fine et attentive. Le feuillage des deux arbres est exprimé avec transparence et avec grâce; on y sent les allures de la branche et la manière dont elle groupe ou divise ses bouquets de feuilles. Le menu gazon qui couvre le rivage, les plantes qui croissent à fleur d'eau, les humides roseaux qui se penchent sur ce canal immobile, et la clôture agreste composée de planches inégales, qui ressemble à une rangée de gardes autour de cette pauvre demeure, toutes ces choses sont exécutées avec patience, avec amour, aussi finement qu'on puisse le désirer. N'était la présence éloignée de l'homme qu'on aperçoit penché dans une barque, au delà des palissades avancées de la chaumière, on croirait ce petit endroit désert, et le crâne de cheval, qu'on voit gisant sur l'herbe courte, le donnerait à penser; mais quand on a parcouru le pays de Rembrandt, on reconnaît ici une de ces maisonnettes isolées, silencieuses et closes, que baignent les innombrables canaux de la Hollande, et dont le toit verdoyant se colore, sur les quatre heures de l'après-midi, d'un rayon de soleil... Mais que signifie ce paysage? dira-t-on, et pourquoi donc cette estampe est-elle si recherchée? demandera un homme du monde. Parce que le peintre a éprouvé un charme secret à contempler cette cabane décorée de verdure, et qu'il a traduit le sentiment de paix et de bonheur qu'elle lui inspira, en caressant les moindres détails qui frappaient sa vue. Rembrandt, qui, dans son âge mûr, voyait toujours la nature en grand, et rendait la masse avant d'exprimer les détails, a procédé autrement cette fois. Avec des détails bien observés et bien rendus, il a fait un petit ensemble plein de grâce.



LE COCHON

La bête est couchée sur le devant de l'estampe et son museau touche presque au bord gauche de la planche. Ses pieds sont liés avec des cordes, et celle qui tient les pieds de derrière est attachée à un petit poteau que l'on aperçoit dans le fond. Un peu vers la droite, derrière le cochon, ou plutôt la truie, on distingue cinq figures, qui ne sont que légèrement indiquées, savoir : un petit enfant que sa mère tient debout devant elle, et qui avance timidement la main comme pour toucher la soie de l'animal; un jeune garçon qui est vu de profil et coiffé d'un chapeau; un vieillard debout, qui a un panier à son bras, et un autre jeune garçon qui porte une vessie et qui tient l'instrument avec lequel on va sans doute égorger la bête. On lit au bas de la droite : *Rembrandt f.* 1643. Le haut du fond, de ce côté, est entièrement clair.

On connaît deux états de cette planche :

Premier état. Extrêmement rare. La planche, raboteuse et irrégulière sur les bords, est un peu plus grande sur la gauche tant en hauteur qu'en largeur. Cette épreuve est naturellement plus vive et plus colorée que la suivante.

Deuxième état. Le cuivre est réduit à la grandeur ordinaire et la planche régularisée. C'est l'état décrit; il n'est pas commun.

Bartsch signale une copie assez trompeuse de cette estampe. On la reconnaît, dit-il, premièrement, à ce que la planche est plus large, car elle porte 6 pouces 10 lignes (180 millimètres); secondement, à ce que l'ombre portée au-dessus de la tête du vieillard est continuée jusqu'au coin formé par le bord supérieur de la planche et par le trait perpendiculaire près du bord gauche; au lieu que, dans l'estampe originale, cette ombre portée ne remplit que la moitié de l'espace entre le coin et la tête du vieillard.

A la mention de cette copie dont Bartsch ne nous indique pas l'auteur, nous ajouterons celle d'une autre copie très-habilement gravée, et qui serait trompeuse, si elle n'était en sens inverse. C'est la copie exécutée par Novelli, et dont les épreuves sont encore assez rares, je ne sais pourquoi. On y lit au bas de la droite en caractères fins : *Novelli inci* 1791.

Hauteur, 0,144. Largeur, 0,178.

BARTSCH, 157. CLAUSSIN, 154. WILSON, 154.

Il faut croire que le cochon est un animal bien pittoresque, car les plus grands peintres, parmi ceux de la Hollande, lui ont fait l'honneur de l'introduire dans le royaume de l'art. L'inimitable Ostade, si ravissant et si profond en sa naïveté apparente,

le spirituel Berghem, l'aimable Karel Dujardin dont l'eau-forte est souvent assaisonnée d'une légère ironie, le rude Pierre de Laer, si intéressant par les libres allures de sa pointe, l'immortel Paul Potter et son habile interprète Marc de Bye, et bien d'autres encore ont fait une étude complaisante du cochon : chacun d'eux l'a peint suivant son humeur ; mais presque tous l'ont représenté barbotant à l'auge ou se vautrant avec délices dans le fumier de la basse-cour. Rembrandt n'a dessiné le cochon qu'une seule fois et il l'a regardé au moment où, les pieds liés avec des cordes, la pauvre bête va être saignée et va mourir ainsi, de cette mort lente, qui n'a pu être inventée que par le plus cruel des animaux, par l'homme.... Déjà un garçon sans pitié montre, en ricanant, l'instrument qui va saigner le porc à la gorge, et tient la vessie qui doit recevoir le sang de la bête.... Mais à ne considérer que le talent du graveur, je veux dire le maniement de la pointe, et l'art de peindre à l'eau-forte, Rembrandt a surpassé tous les artistes que nous venons de nommer, par la vérité de l'expression et par le sentiment merveilleux du modelé. Il est impossible, en effet, de faire mieux sentir sous l'épaisseur d'une peau velue, la construction d'un animal dont la graisse cache en partie les formes, et il faut désespérer, si l'on est graveur, d'exprimer avec plus de bonheur, plus d'esprit, et cependant d'une pointe plus libre, la tendresse ou plutôt la tendreté d'un groin de truie, la finesse de son œil, la fermeté des tendons du pied, la mollesse du ventre et la saillie des tetins, mais surtout le caractère de ces poils longs et roides, qui tantôt se hérissent en brosse, tantôt, couchés sur la peau, imitent si bien la douceur et les reflets de la soie... J'étais un jour au cabinet des Estampes de la Bibliothèque, à examiner cette jolie pièce sur le bureau du conservateur, lorsque entra un de nos plus illustres graveurs, Henriquel Dupont, qui, apercevant cette gravure surprenante, vint la regarder longtemps et me dit : « Ce Rembrandt est le magicien de notre art! »





... Baudry éditeurs — Photog. par Bisson Fr. ... imp. Lemercier, Paris

LE CHIEN ENDORMI

Un petit morceau oblong en travers, d'une extrême rareté. Il représente un chien endormi dirigé vers la droite, mais la tête retournée vers la gauche. Ce chien a autour du cou un collier, auquel est attachée une courroie qui est étendue par terre devant lui. Il est gravé d'une pointe très-fine, et comme l'eau-forte n'a pas suffisamment mordu, on ne le rencontre jamais que faible d'épreuve. La tête du chien surtout est pâle et grise.

Il y a trois états de cette planche, qui n'ont pas été décrits dans les catalogues de Bartsch et de Claussin, mais qui ont été connus de Wilson.

Premier état. Probablement unique. Il s'en trouvait une épreuve dans la collection du duc de Buckingham ; elle fut poussée à la vente de cet amateur, jusqu'au prix de 61 livres sterling, c'est-à-dire 1,525 francs. Cette épreuve portait un pouce anglais de plus en hauteur et en largeur. Le témoin du cuivre n'était visible que dans le haut de l'estampe et sur le côté droit, ce qui prouvait que le *chien endormi* avait été gravé dans le coin d'une planche plus large, coupée par la suite à la dimension de trois pouces (anglais) $\frac{5}{8}$, sur un pouce $\frac{7}{8}$, ce qui fait quelques millimètres de plus que la grandeur ordinaire.

Second état. La planche est réduite à la dimension que nous venons d'indiquer. L'ombre du fond ne s'étend sur la gauche qu'à un quart de pouce environ. Cet état est extrêmement rare. Il est dans l'œuvre du *British Museum.*

Troisième état. La planche est réduite à 81 millimètres de largeur sur 40 de hauteur. L'ombre du fond s'étend à gauche jusqu'au trait carré. Cette troisième épreuve est encore très-rare.

Nota. Bartsch signale une copie extrêmement trompeuse de ce morceau. « Folkema qui l'a faite, dit-il, y a mis toute la perfection possible, de manière qu'on peut la regarder comme un véritable chef-d'œuvre de gravure. En la confrontant avec l'original, on peut la reconnaître en ce qu'elle est gravée avec plus de netteté et qu'elle est mieux exprimée. Ceux qui ne se trouvent pas dans le cas de faire cette confrontation, peuvent aisément se méprendre ; il est donc nécessaire qu'ils examinent bien le coin du haut de la gauche et celui du bas de la droite. Dans le premier, l'ombre s'étend, dans la copie, jusqu'à l'extrémité de la planche, au lieu que dans l'original, il y a un peu de blanc dans cet endroit. Dans

le coin du bas de la droite, on voit dans la copie quelques traits qui forment une espèce de feuille d'herbe et qui diffèrent de ceux que l'on trouve dans l'estampe originale au même endroit. »

Hauteur, 0,040. Largeur, 0,81.

BARTSCH, 158. CLAUSSIN, 155. WILSON, 155.

Le *Chien endormi* est une pièce d'autant plus curieuse que Rembrandt n'a gravé que deux morceaux de ce genre : l'autre est le COCHON. L'extrême rareté du *Chien endormi* peut y faire attacher un très-grand prix par les amateurs; mais ce qui le rend précieux à d'autres titres, c'est la finesse d'un travail qui a rendu sans minutie tous les détails du pelage, c'est la vérité de l'attitude, vérité telle que ni Berghem, ni Karel Dujardin, ni Van de Velde, ni Paul Potter, ni aucun des peintres qui se sont voués à l'étude des animaux, ne sont allés plus loin. Ce chien, du reste, n'est pas le même que nous voyons figurer dans le *Triomphe de Mardochée,* dans le *Retour d'Égypte* et dans une des deux estampes qui représentent Tobie aveugle. C'est un petit danois au poil court, qui est sans doute un modèle fourni par le hasard. Il n'y a du moins que la complaisante délicatesse des travaux qui puisse faire penser que cette jolie bête a été le chien même de Rembrandt.

LA COQUILLE

Cette estampe, une des plus rares de l'œuvre de Rembrandt, représente une espèce de coquille connue sous le nom du *Damier*. Elle paraît être posée à terre, sa pointe dirigée vers la droite de l'estampe, d'où vient le jour. Le fond est gravé d'un ton rembruni. On lit au bas de la marge, vers la gauche, sous l'ombre portée de la coquille : *Rembrandt f.* 1650.

On distingue deux états de ce morceau :

Premier état. Le fond est entièrement blanc. Cette épreuve est de la dernière rareté, et l'on peut dire qu'elle est aussi belle que rare.

Second état. Le fond est entièrement ombré.

Nota. Il existe une copie de la *Coquille* par Abraham Hume, mais la planche est plus large.

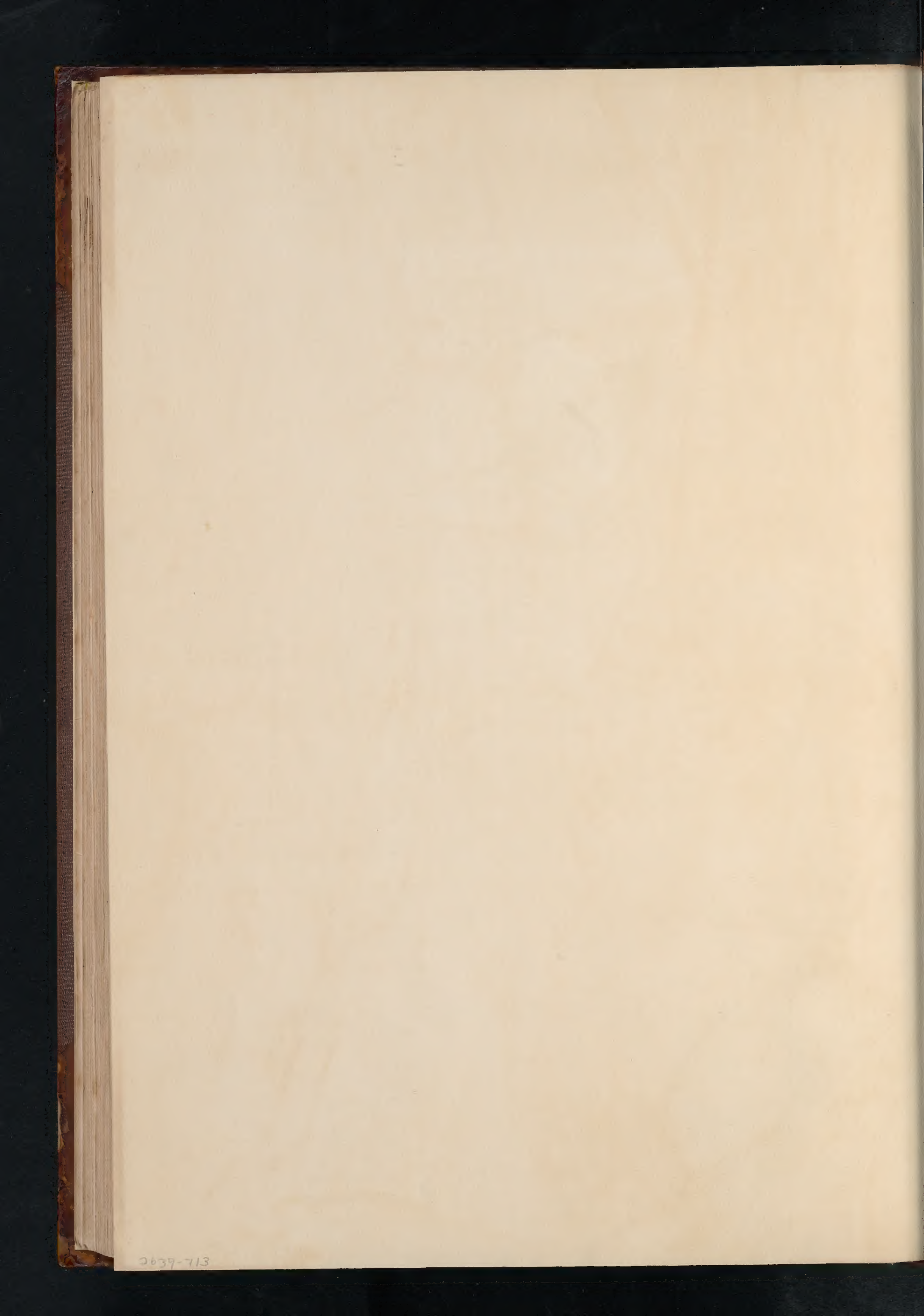
Hauteur, 0,097, y compris la marge. Largeur, 0,130.

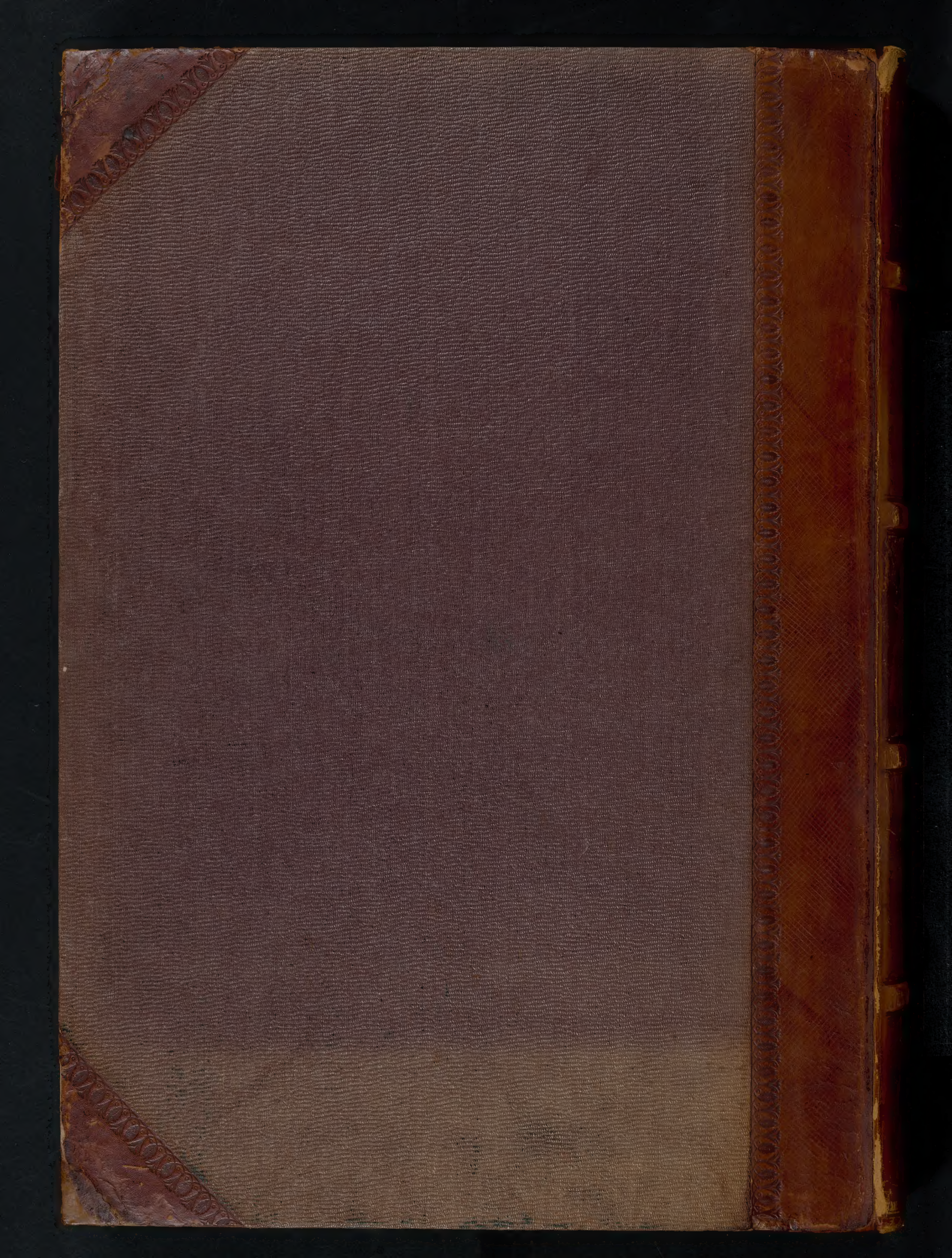
BARTSCH, 159. CLAUSSIN, 156. WILSON, 156.

C'est la seule fois que Rembrandt ait gravé un objet matériel; et il l'a fait sans doute pour complaire à un de ses amis, collectionneur de coquilles, comme il y en a tant en Hollande. Il ne fallait ici que le talent de modeler, uni au talent de graver. Rembrandt qui les possédait l'un et l'autre à un si haut degré, n'a pas eu de peine à exprimer par la marche, la variété et la délicatesse des travaux de sa pointe, le poli de la nacre et ses reflets, les taches orbiculaires ou plutôt ovoïdes qui se dessinent en noir mat sur un fond blanc de porcelaine. Mais quelle que soit la perfection du rendu de cette coquille, il est facile de voir que Rembrandt a exceptionnellement dérogé à son génie en s'appliquant à l'étude d'un objet inanimé, et que sa grande âme d'artiste était plutôt faite pour comprendre les grands aspects de la nature, pour sentir la poésie latente du paysage et pour exprimer enfin les mouvements qui agitent le fond de l'âme humaine.

Le genre de coquilles qu'on appelle *Damier* est également connu sous le nom de *Tigre*, comme nous l'apprend un des catalogues raisonnés de curiosités naturelles, rédigés par Gersaint : « Deux grandes volutes à fond blanc, tacheté de diverses couleurs « vives, connues sous le nom de *Tigre* ou *Damier*, à cause de ses tachés carrées et « régulièrement distribuées. Rumphius appelle cette espèce *voluta musicalis;* d'autres la « mettent dans les *cylindriques*[1]. »

1. Catalogue raisonné de coquilles, insectes, plantes marines et autres curiosités naturelles qui ont été recueillies en différents endroits de la Hollande, par Gersaint, Paris, 1736.







THE BURGOMASTER SIX; ETCHING (THIRD STATE) BY REMBRANDT VAN RIJN
IN THE DUTUIT COLLECTION